

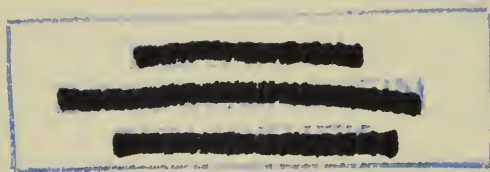
WILHELM SCHNEIDER

**Ausdruckswerte
der deutschen Sprache**

Eine Stilfunde



LEIPZIG ♦ B. ♦ G. ♦ TEUBNER ♦ BERLIN



1921-22.

11-11-11

Digitized by the Internet Archive
in 2012

Ausdrucks- werte der deutschen Sprache

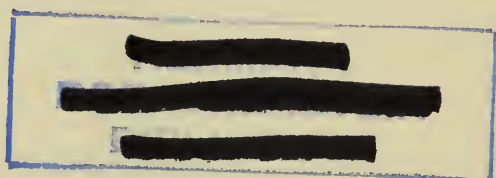
Eine Stilkunde

von

Dr. Wilhelm Schneider

Oberstudienrat in Köln

Privatdozent an der Universität Bonn



1931

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

1. The first part of the book is a
2. The second part of the book is a
3. The third part of the book is a

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Erster Teil: Grundsätzliches über die Ausdruckswerte der deutschen Sprache	1
Zweiter Teil: Die Ausdruckswerte und ihre sprachlichen Erscheinungen	27
I. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zum Gegenstand der Aussage	29
1. Beibehaltung der wirklichen Gegebenheit	29
Begrifflich – Sinnlich (S. 29) Klar – Dunkel (S. 66)	
Knapp – Breit (S. 48) Abstand halten – Andringlich (S. 89)	
2. Umformung der wirklichen Gegebenheit	111
Mindernd – Steigernd (S. 111) Sachdienlich – Spielerisch (S. 149)	
Bestimmt – Flau (S. 122) Hoch – Niedrig (S. 156)	
Ruhig – Bewegt (S. 135) Schlicht – Ausgestattet (S. 165)	
II. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zueinander .	178
Spannungsarm – Spannungsreich (S. 178)	
Plastisch – Musikalisch (S. 188)	
Glatt – Rauh (S. 206)	
Einhellig – Vielhellig (S. 218)	
III. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zur gesamten Sprache	224
Gesprochen – Geschrieben (S. 224) Formelhaft – Eigen (S. 233)	
IV. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zum Verfasser	238
Objektiv – Subjektiv (S. 238)	
Quellen der Stilproben	246
Literaturübersicht	248
Namen- und Sachverzeichnis	252

Erster Teil

Grundsätzliches über die Ausdruckswerte
der deutschen Sprache

1.

Im Hause der deutschen Sprachwissenschaft war noch unlängst der Stilkunde nur eine kleine, bescheidene Kammer eingeräumt, die sie überdies noch zeitweilig mit anderen Schwesterwissenschaften teilen mußte und in die bisweilen störende Gäste von außen eindrangten, vor allem die anspruchsvolle Psychologie. Und selten war sie mehr als die Dienerin ihrer Schwestern und Gäste. Heute ist sie, von vielen freilich noch nicht anerkannt, die Herrin des Hauses.

Ihre verblüffend schnelle Rangerhöhung wird verständlich, wenn man der Freunde gedenkt, die ihr von drei Seiten rasch nacheinander zu Hilfe kamen, von der romanischen Sprachwissenschaft, von der Kunstwissenschaft und von der deutschen Literaturwissenschaft. Es genügt, wenige repräsentative Namen zu nennen: Karl Voßler, der 1904 in seiner Schrift über „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft“ die Forderung aufstellte und begründete, sämtliche Sprachercheinungen, die auf den verschiedenen Gebieten der Sprachwissenschaft aufgezeigt und beschrieben würden, müßten ihre letzte, einzige und wahre Erklärung in der Stilistik als dem obersten und umfassendsten Gebiete finden. Serner Heinrich Wölfflin, der 1914 in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ an Kunstwerten der Renaissance und des Barocks die ewig denkwürdigen fünf Begriffspaare aufzeigte und erläuterte. Und schließlich Oskar Walzel, der, gleichzeitig mit anderen Literaturhistorikern, auf der Suche nach ähnlichen Grundbegriffen des dichterischen Gestaltens sich dankbar nach den Wegweisern richtete, die von der Kunstwissenschaft errichtet worden waren, und der 1925, Ergebnisse seiner früheren Forschungen wiederaufnehmend, zusammenfassend und erweiternd, in seinem Werke „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ der Untersuchung der „Gestalt“ des dichterischen Kunstwerks und damit auch des Sprachstils mindestens die gleiche Bedeutung beimaß wie der des „Gehalts“.

Ist der Sprachstilkunde der rasche Aufstieg in allem zum besten bekommen? Beobachtet man nicht hin und wieder mit Bedauern etwas Parvenühafte in ihrem Gehen? Sie hat sich zweifellos übernommen. Unverzüglich hat sie sich an die höchsten Aufgaben gewagt, ohne sich vorher zu überzeugen, ob alle notwendigen Vorarbeiten geleistet sind. Der all-

gemeine Drang der Wissenschaft unserer Zeit nach Einheit, nach Zusammenschau, nach Erkenntnis des Typischen, nach „Synthese“, dieser Drang ist auch in der Stilkunde mächtig, und sie hat ihm nachgegeben, bevor die grundlegende analytische Kleinarbeit auch nur halb getan war. Ich will hier nicht reden von so voreiligen Büchern wie der 1925 erschienenen „Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern“ von Eduard Hoffmann-Krayer, in der weder Ergebnisse stilkundlicher Einzeluntersuchungen (die immerhin schon in stattlicher Anzahl vorliegen) beigebracht werden, noch zusammenfassende Stilkategorien geboten werden, die über die üblichen Angaben älterer Literaturgeschichten hinausgehen; sondern ich möchte hinweisen auf das Werk von Fritz Strich: „Deutsche Klassik und Romantik“. Den Beurteilern (W. Brecht im Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 62, S. 40 ff. — Th. A. Meyer in der Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3, 231 ff. — Julius Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig 1926, S. 84 ff.) konnte es nicht schwer fallen, mit Gegenbeispielen, darunter auch solchen des Sprachstils, die uneingeschränkte Gültigkeit des Begriffspaares Vollendung und Unendlichkeit für die Klassik und Romantik zu erschüttern. Und wenn Brecht die Gegenüberstellung „Geschlossenheit“ — „Offenheit“ auch „im allgemeinen“ für richtig hält, so macht er doch den bemerkenswerten Zusatz: „obwohl streng genommen noch längst nicht genügend viele Untersuchungen über den Bau klassischer und romantischer Gedichte im Druck vorliegen“ (S. 44).

Nun hat zwar Strich sein oberstes Begriffspaar als eine Zusammenfassung mehrerer untergeordneter Stilbegriffe dargestellt, wie Klar — Dunkel, Ruhig — Bewegt, Offen — Geschlossen, Gegliedert — Ineinandergeschmolzen, Musikalisch — Plastisch. Aber die Bezeichnungen bleiben nicht immer fest in ihrer Bedeutung, z. B. „Plastisch“, und der herangebrachten Belege sind zu wenige, als daß sie jene untergeordneten Begriffe dem Leser klar und eindeutig machen könnten. Man muß Strich zubilligen, daß er bei seiner Untersuchung, die dem Ganzen zustrebte, auf solche Einzelheiten nicht allzusehr acht haben konnte. Aber was für Strich gelten darf, kann für die Stilkunde im ganzen nicht gelten; und es wäre schlimmer als voreilig, wollten ihre Vertreter, die Notdürftigkeit der Grundmauern ihrer Wissenschaft übersehend und unbedenklich ihrer Intuition folgend, den hohen Bau noch höher türmen, auf die Gefahr hin, daß sich eines Tages Risse zeigen und das Ganze wankt.

Umfassende oberste Begriffe und Begriffspaare, die der Erfassung und Einordnung von Dichtungen nach ihrem Stil (und auch nach Gesichts-

punkten des Gehalts) dienen, sind schon in stattlicher Anzahl erbracht worden. Die griechische Rhetorik unterschied schon früh drei Stilarten, den erhabenen, mittleren und niedrigen Stil, eine Dreiteilung, die, bisweilen mit veränderten Bezeichnungen, in der antiken Rhetorik, auch in der lateinischen, immer wiederkehrt. (Richard Volkmann, *Rhetorik der Griechen und Römer*, 3. Aufl. v. C. Hammer, *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft* hrsg. v. Iwan von Müller, 2. Bd., 3. Abt., München 1901, S. 54 ff. — Siehe auch O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, S. 190 ff.)

Schiller stellte die naive Dichtung der sentimentalischen gegenüber, Nietzsche schied Apollinisch und Dionysisch, Worringers Begriffspaar Klassisch und Gotisch machte auch in der Literaturwissenschaft Schule, Strichs Begriffspaar Vollendung und Unendlichkeit wurde bald auf andere literarische Zeiträume und Werke angewandt (er selbst gab den Anstoß dazu), Walzels Forschungen führten zu einer Dreiteilung: Klassisch-antik, Organisch und Gotisch (*Gehalt und Gestalt*, S. 328 ff. und 391 ff.).

So wertvoll solche obersten Ordnungsbegriffe zweifellos sind, einen Mangel haben sie alle: Je höher man nämlich in der Begriffsbildung steigt, desto mehr entschwinden dem Blick die einzelnen Tatsachen, auf denen die Begriffe sich aufbauen. Die Begriffe werden nicht gerade leer, aber sie verlieren an Gehalt, werden bedeutungsarm und farblos. H. A. Korff (*Geist der Goethezeit*, S. 157) stellt Worringers „Abstraktion und Einfühlung“, Schefflers „Griechisch und Gotisch“, Wölfflins „Renaissance und Barock“, Simmels „Gestaltung und Schöpfung“, Nietzsches „Apollinisch und Dionysisch“, Schillers „Naiv und Sentimentalisch“ und Strichs Begriffspaar „Klassisch und Romantisch“ zusammen. (Man könnte noch den Gegensatz „Schriftstellerisch und Dichterisch“ hinzufügen. Wilh. Schneider, *Schriftsprache und Dichterwort*, in „Josef Ponten“, Stuttgart und Berlin 1924 — Josef Ponten, *Offener Brief an Thomas Mann*, *Deutsche Rundschau* 51, S. 64 ff.) Und Korff zieht aus der Zusammenstellung den Schluß: „Es wird bei einigem Nachdenken niemandem entgehen, daß alle diese Gegensätze psychologisch letzten Endes identisch bzw. auf eine einheitliche psychologische Wurzel zurückzuführen sind. Und diese psychologische Wurzel ist nichts anderes als der, auf den Gegensatz zwischen Geist und Natur gegründete allgemeine Dualismus unseres Menschentums, der sich auch in aller Kunst als ein Ringen rationaler und irrationaler Tendenzen zu erkennen gibt.“

Wenn man Korff folgt und in all diesen Zweiteilungen nur die Wirkung eines und desselben Schnitts durch die gesamte Dichtung erblickt (bei

einer Dreiteilung ist zu den beiden Hälften ein Übergang oder eine Mischung hinzuzurechnen), dann muß man zugeben, daß mit der Zuweisung einer Dichtung zu einer dieser beiden Hälften erst wenig über ihr besonderes Formgepräge ausgesagt ist und daß dabei notwendigerweise viele, und zwar wesentliche Stilmerkmale unbeachtet bleiben.

Wir haben bei Stiluntersuchungen drei Stufen der Forschung zu unterscheiden, von denen die mittlere bislang zu wenig Beachtung gefunden hat. Auf der ersten werden die sprachstilistischen Erscheinungen, die Ausdrucksmittel, erforscht, die für das betreffende Schriftwerk oder den Schriftsteller besonders kennzeichnend sind, die ihm sein eigentümliches Gepräge geben. Auf der zweiten Stufe gilt es, die Stilformen zu deuten, ihren Ausdruckswert zu bestimmen, die Stilformen von gleichem Ausdruckswert zusammenzustellen und einem Oberbegriff unterzuordnen, der den gemeinsamen Ausdruckswert angibt. Die dritte Stufe erbringt Zusammenfassungen der Ausdruckswerte zu noch höheren Ordnungsbegriffen. Die Gesichtspunkte für diese höhere und letzte Ordnung sind mannigfaltig: Gattung des Schriftwerks, literarischer Zeitraum, geistige Strömung, Menschen- oder Künstlertypus, Stand, Volksstamm, Volk.

Auf der ersten Stufe der Untersuchung ist die Stilkunde, verglichen mit den übrigen Kunstwissenschaften, in einer glücklichen Lage. Julius Petersen äußert sich darüber folgendermaßen: „Die Summe aller bewußt oder unbewußt angewandten sprachlichen Ausdrucksmittel läßt sich in viel bestimmter Weise analysieren als Farbe, Ton, Bewegung und Raumgestaltung. Beim sprachlichen Kunstwerk ist eine Mikroskopierung möglich, eine Zerlegung in die kleinsten Atome, eine wahre encheiresis naturae, die alle Teile in die Hand gibt und es nur fraglich läßt, ob psychologischer Deutung das geistige Band zu finden möglich ist. Für eine registrierende Statistik der charakteristischen Eigentümlichkeiten eines Schriftstellers, aus der sich seine Identität wie aus einem Fingerabdruck ermitteln und seine Wesensart wie aus seinen Schriftzügen graphologisch erkennen läßt, bietet die Stilistik, zu der neuerdings noch die Methode der Schallanalyse hinzutritt, eine so exakte Terminologie, daß die handgreifliche Beobachtungsmöglichkeit des Personalstiles ein Gegenstand des Neides für alle andern Kunstwissenschaften sein kann.“ (Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, S. 63f.)

Auf dieser Stufe stehen bleiben, heißt nur Vorarbeit leisten. Mit dem Herausuchen und Beschreiben der geprägegebenden Stilformen ist erst wenig getan. Das ist, um einen Ausdruck Walzels zu gebrauchen, „niedere Mathematik“. Als Beispiele von Stiluntersuchungen, die im allgemeinen

auf dieser ersten Stufe stehen geblieben sind, seien die „Musterstücke deutscher Prosa zur Stilbildung und zur Belehrung“ von O. Weise genannt (Leipzig und Berlin, 6. Aufl. 1924).

Zu einem wertvollen wissenschaftlichen Ergebnis gelangt man erst auf der zweiten Stufe. Die Aufgabe, die mannigfaltigen Stilformen eines Schriftwerks unter einigen wenigen Oberbegriffen zu versammeln, die die gemeinsamen Ausdruckswerte angeben, geht auf folgende Erfahrung zurück: Hat man in der Wortwahl eines Dichters eine besondere Stileigentümlichkeit, einen bestimmten Ausdruckswert entdeckt, so darf man sicher sein, auch in der Wortverbindung oder im Satzbau oder im Wortklang oder im Rhythmus denselben Ausdruckswert wiederzufinden. Anders ausgedrückt, psychologisch gesehen: Wenn der Formdrang eines Dichters im Satzbau eine bestimmte Art der Gliederverbindung bevorzugt, die auf Verstand, Willen oder Gefühl des Lesers in besonderer Weise einwirkt, so liegt es in der Natur des allgemein und nach allen Seiten wirkenden Formdrangs, daß er auf anderen Gebieten des sprachlichen Ausdrucks die gleiche oder doch eine ähnliche Wirkung im Leser hervorruft. Auszunehmen von diesem sonst unbedingt wirkenden Gesetz ist der nicht seltene „vielhellige“ oder gar „mißhellige“ Stil, der entsteht, wenn Formdrang und bewußter Formwille nicht zusammengehen, wenn der Schriftsteller im Dienste einer von außen herangebrachten Kunst- oder Stilregel oder um einer bestimmten literarischen Form willen seinen natürlichen Formdrang vergewaltigt, so daß sprachliche Auswirkungen des urtümlichen Formdrangs und des bewußten Formwillens unverträglich neben- und gegeneinander stehen.

Natürlich kann der Stil eines Schriftwerks nicht durch die Angabe eines einzigen Ausdruckswertes bestimmt werden. Je mannigfaltiger, bunter und tonreicher ein Stil, desto mehr solcher Angaben müssen zusammengebracht werden, bis sich eine zureichende Wesensdeutung des Stils ergibt. Man hat diese Angaben des Ausdruckswerts von Stilformen im Anschluß an Wölfflin „Grundbegriffe“ genannt, Grundbegriffe des Sprachstils. Häufiger noch begegnet man der Bezeichnung Kategorien, Stil Kategorien. Beide Bezeichnungen sind nicht recht glücklich, weil sie nicht eng, nicht eindeutig genug sind. Unter Grundbegriffen des Sprachstils kann man auch die Begriffe der dritten Stufe verstehen, und mit „Stilkategorie“ bezeichnet man auch Stilformen der ersten Stufe, wie Antithese, Archaismus, Synekdoche, Metapher. Man sehe sich darauf die Kategoriensammlung von J. Petersen an.

„Soll dieser Methode (Wölfflins) innerhalb der literarischen Stil-

forschung ein Seitenstück geschaffen werden, so muß es darauf ankommen, nicht etwa diese kunstgeschichtlichen Begriffe (die fünf Begriffspaare Wölfflins) zu übernehmen, sondern ebenso klare Kategorien der literarischen Formentwicklung zu gewinnen, die notwendig andersgeartet sein müssen, denn sie sind nicht aus der optischen Anschauung zu entnehmen, die eine Besonderheit der bildenden Kunst bleibt, sondern aus der sprachlichen Fügung, die das besondere Ausdrucksmittel der Dichtung ist. Wortwahl, Wortstellung, Wortzusammensetzung und Wortverbindung, Satzführung, Gliederung und Periodenbau, Parataxe und Hypotaxe, Geradlinigkeit und Verschränkung, Wiederholung, Variation, Steigerung und Häufung, Parallelismus und Antithese, Symmetrie und Chiasmus, Anschaulichkeitsfunktion und Bedeutungsgewicht der Hauptwörter, Beiwörter und Zeitwörter, Deutlichkeit und Verschwommenheit, grobe Sachlichkeit, zarte Andeutung, geistreiche Umschreibung, Wortspiel, Metaphorik und Symbolik, Sinnlichkeit und Begrifflichkeit, Klangfarbe und Bildlichkeit, Rhythmus, Numerus und Klausel, Dynamik und Tempo, Sprunghaftigkeit und Stetigkeit, pointierte Knappheit und fließende Breite, Weichheit und Härte, ausgeglichene Harmonie und scharfe Kontrastwirkung, nüchterne Zweckmäßigkeit, Pathetik und Rhetorik, Schlichtheit und Überladung — diese sprachlichen Begriffe scheinen zunächst ein Chaos grammatischer und stilistischer Elemente darzustellen, in dem keine übersichtliche Ordnung herzustellen ist . . .". (Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, S. 78f.)

Diese Zusammenstellung sprachlicher Begriffe ist ein Chaos, weil die Begriffe nicht in derselben Ebene liegen; einige sind anderen untergeordnet. So kann Überladung bedingt sein durch Wortwahl, Wortzusammensetzung, Satzführung, Wiederholung, Variation, Umschreibung, Steigerung, Häufung, Wortspiel, Metaphorik; so können Wortwahl, Wortstellung, Wortverbindung, Metaphorik, Numerus, Rhythmus, Klangfarbe und Tempo zusammenwirken, Weichheit des Stils zu erzeugen. Hier sind Stilformen von der ersten Stufe der Stiluntersuchung als gleichwertig mit Stilbegriffen der zweiten Stufe zusammengestellt.

Man müßte sich über ein neues unmißverständliches Sachwort zur Bezeichnung der Ausdruckswerte der Stilformen einigen, vorausgesetzt, daß es dazu nicht schon zu spät ist. Vermutlich liegen nämlich die Bezeichnungen „Grundbegriffe des Sprachstils“ und „Stilkategorien“ im wissenschaftlichen Sprachgebrauch schon zu fest, als daß sie sich noch tilgen und ersetzen ließen. Ohne Zwang bietet sich das hier bereits mehrmals verwandte Wort Ausdruckswert an. „Die Ausdruckswerte“ des Beiworts,

des Parallelismus, der Antithese, des Rhythmus usw.: Das klingt annehmbar, liegt nahe, ist unmißverständlich und läßt sich im Zusammenhang der Rede leicht handhaben. Für meinen persönlichen Gebrauch wenigstens möchte ich diese Bezeichnung bevorzugen.

2.

Wenn ich in dieser Schrift eine Reihe von Ausdruckswerten des Sprachstils zusammenstelle und ihre wichtigsten sprachlichen Bedingungen aufzeige, so versuche ich mich damit an der Lösung einer Aufgabe, die seit Jahren von Oskar Walzel, Emil Winkler, Julius Petersen, M. H. Jellinek (in der Festschrift für O. Walzel, „*Vom Geiste neuer Literaturforschung*“, Wildpark-Potsdam 1924, S. 49), K. Voßler (*Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg 1925) u. a. als eine der dringlichsten bezeichnet wird. Man könnte versucht sein, die Dringlichkeit dieser Aufgabe zu bezweifeln, wenn man sich erinnert, wie treffend, eindringlich und zugleich reizvoll Friedrich Gundolf den Sprachstil Lessings, Wielands, Schillers und Goethes dargestellt hat (Shakespeare und der deutsche Geist — Goethe), welch peinlich genaues und groß ausgeführtes Bild von der Sprache Hamanns Rudolf Unger uns geschenkt hat, ja vielleicht schon, wenn man an die Beschreibung der Sprache Lessings in Erich Schmidts Lessingwerk denkt. Denn diese Stiluntersuchungen — so könnte man begründen — sind ja ohne das Gerüst fester „Stil Kategorien“ entstanden.

Was diesem Bedenken zugrunde liegt, ist das Bewußtsein des Widerstreits zwischen Kunstbegriffen, die Anspruch auf objektive Gültigkeit erheben, und der subjektiven Erfassung von sprachlichen Ausdruckswerten. Die Kritik der Sprache (Wilh. von Humboldt, Fritz Mauthner, Ernst Cassirer) hat gezeigt, daß schon der Bedeutungsgehalt der Worte und Wortfügungen in verschiedenen Menschen, auch solchen der gleichen Bildungsstufe und einer ähnlichen geistigen Umwelt, nicht der gleiche ist, daß er persönlich gefärbt und von Mensch zu Mensch mannigfaltig abgewandelt ist. Das gilt weniger von der Grundbedeutung als von den zahlreichen Nebenbedeutungen. Noch größer ist die Verschiedenheit in der persönlichen Erfassung der Gefühlswerte, die mit dem Bedeutungsgehalt der Worte verschmolzen sind. Die gefühlsmäßige Wirkung der Worte ist in hohem Maße abhängig von der Eigenart des Hörers oder Lesers, nicht nur vom Grade seiner Erlebniskraft, sondern auch von den Zufällen, die ihn mit dem betreffenden Wort bekannt gemacht haben, von der Sprache seiner Mutter, vom Geist und Wert der ersten Bücher, die er gelesen, von der Art und dem Umfang seiner literarischen Beschäfti-

gung, von seiner geistigen Welt überhaupt. Folglich können der Schöpfer einer Dichtung und seine Leser und diese wieder untereinander bei den Worten der Dichtung unmöglich das Gleiche empfinden. Wie ist da eine Einigung möglich? Wie sind Bezeichnungen von Ausdruckswerten möglich, die zur Verständigung führen sollen über Art und Wert einer Dichtung?

Zunächst einmal steht fest, daß jede Art von literarischer und sprachlicher Untersuchung und Beurteilung, die sich mit dem bloßen Ausdruck des persönlichen Gefallens oder Mißfallens nicht begnügen wollte, irgendwelche ästhetischen Begriffe von jeher verwandt hat, auch die durchaus impressionistische. Oskar Walzel hat in einem Aufsatz über „Impressionismus und ästhetische Rubriken“ (Das Wortkunstwerk, S. 36 ff.) zwei impressionistische Kunstkritiken daraufhin untersucht, eine Schilderung kunstgewerblicher Arbeiten von Selig Poppenberg und eine literarische Besprechung von Alfred Kerr. Walzel zeigt: Beide Schriftsteller vermeiden es zwar, ihre Eindrücke in bekannte und sprachlich festgelegte Fächer einzuordnen, verwenden aber mit Vorliebe Assoziationen, die die Voraussetzungen aller Einordnung sind; ganz ohne „Rubriken“ kommen auch sie nicht aus, aber sie verwenden meistens technisch entlegene Erscheinungen. Er zieht den Schluß: „Der Impressionismus kommt ohne die Ordnungsbegriffe nicht aus, die er grundsätzlich ablehnt. Teils verwertet er sie in verstellter Weise, teils schafft er sie neu.“

Die Wissenschaft legt natürlich keinen Wert darauf, Ordnungsbegriffe in verstellter Weise zu verwerten, damit ihre Sprache „neu und unverbraucht“ klinge. Serner schafft sie neue Ordnungsbegriffe nur da, wo sie bisher fehlten oder unzulänglich waren. Ihr Ziel ist, mit Hilfe anerkannter Sachausdrücke immer weiter von der Wiedergabe bloß subjektiver Empfindungen wegzurücken und sich objektiv gültigen Urteilen möglichst zu nähern.

Wenn also schon impressionistische Schriftsteller Ordnungsbegriffe nicht entbehren können, dann muß sicherlich die Annahme falsch sein, Literaturhistoriker, wie Gundolf, hätten ihre Stiluntersuchungen ohne Verwendung von Formbegriffen mitgeteilt. Als Probe ein Satz aus Gundolfs Urteil über die Sprache der „Wahlverwandtschaften“: „Der Stil der Wahlverwandtschaften ist schlicht und gefüllt, ruhig und bewegt, hell und tief, männlich und zart, gewichtig und deutlich: die vollkommenste deutsche erzählende Prosa die es gibt, nicht die reizendste, erhabenste und hinreißendste, nicht die farbigste und erschütterndste, nicht die reichste und stärkste“ (Goethe, S. 576). Alle diese kennzeichnenden Angaben sind Ord-

nungsbegriffe. Der große Unterschied jedoch zwischen ihnen und denen, die von der Wissenschaft des Sprachstils erstrebt werden, ist der: Wir suchen eindeutige, allgemein gültige Stilbegriffe; bei Gundolf finden wir — 3. T. wenigstens — subjektive Sinngebungen. Wo ist eine Gewähr, daß Gundolf und seine Leser und diese untereinander unter „gefülltem“, „hellem“, „tiefem“ oder „gewichtigem“ Stil ein Gleiches oder auch nur ein Ähnliches verstehen? Ein übereinstimmendes Verstehen wäre nur dann ziemlich gesichert, wenn Gundolf für jeden Ausdruckswert zahlreiche Beispiele gäbe; aber gerade die sucht man ja bei ihm meistens vergebens.

Und damit sind wir an die Beantwortung der eben gestellten Frage gelangt: Wie sind Bezeichnungen von Ausdruckswerten möglich, die zur Verständigung über Art und Wert einer Dichtung führen sollen, über Art und Wert ihrer sprachlichen Form? Erstens: indem man möglichst verschiedenartige beispielhafte Sprachformen heranbringt, die die gleiche Wirkung in der Seele des Lesers hervorrufen, so daß die Verbindung zwischen den Sprachformen und dem betreffenden Ausdruckswert fest wird, sich einprägt und dieser Ordnungsbegriff künftighin ein Forschungswerkzeug wird, das leicht und sicher zu handhaben ist. Zweitens: indem man voraussetzt, was alle Übermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis voraussetzt, nämlich eine gewisse Gleichartigkeit der geistigen Verfassung der Menschen, und diese Voraussetzung auch auf das Gefühl ausdehnt, wenigstens bis zu dem Grade, daß ein einigermaßen gesichertes Verständnis auch über gleichartige Empfindungen, Gefühle und Stimmungen möglich wird. Sicherlich bleibt es dabei, daß der Gefühlswert der Worte bei verschiedenen Schreibern und Lesern persönlich abgetönt ist, aber der Grundwert darf doch als allgemein gültig gelten; und um solche Grundwerte soll es sich bei den wichtigsten Ordnungsbegriffen der Stilkunde handeln, nicht um feinste Abschattungen von Stimmungen. Sind die Grundwerte sprachlich festgelegt, dann mag man mit subjektiven, auch metaphorischen Worten nach den persönlichen feinen Stimmungen und Gefühlsabschattungen tasten. Wo begriffliche Festlegung versagt, mögen Spiegelungen von Dingen aus fremden Reichen, Natur, Leben, anderen Künsten dafür eintreten, da mag es schillern und nebeln; und der einzelne Leser mag daraus für sich entnehmen, soviel er kann und mag.

Nach diesen Überlegungen sind wir einigermaßen gerüstet, das harte Wort Goethes zu ertragen: „Ich muß über die Ästhetiker lachen, welche sich abquälen, dasjenige Unausprechliche, wofür wir den Ausdruck

schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen" (zu Eßermann am 18. April 1827). So spricht der Dichter, und die Dichter unserer Zeit werden dies Wort bereitwillig nachsprechen. Aber die Wissenschaft hat den Drang und den Willen zur Formel, auch die Stilkunde kann ohne die Formel nicht leben. Eine Schrift wie diese ist ein kühnes Unterfangen, ja sie ist, bei strengster Beurteilung, von vornherein zum Mißlingen verdammt. Es ist in der Tat eine Anmaßung, in der Sprache nach Wurzeln und Würzelchen von Gefühlen zu fragen und zu graben, die reich verzweigt und wirr verschlungen sind und sich uns doch als einheitliche Bewußtseinsvorgänge darstellen. Das geht nicht ab ohne gewaltsames Zerreißen und Zerschneiden, und die Worte kommen nicht daran vorbei zu vergrößern, wenn sie überhaupt ausgesprochen sein sollen.

3.

Meine Bemühungen um die Erforschung des deutschen Sprachstils steigen in dieser Schrift nicht über die zweite Stufe hinaus. Nur hin und wieder gestatte ich mir einen raschen Hinweis auf einen der obersten Gesichtspunkte. Das einzige und eigentliche Thema bleibt: Die Stilformen und ihre Ausdruckswerte.

Die Ausdruckswerte, die ich hier zusammengebracht habe und in einem System darbreite, stellen nur eine Auswahl dar. Vollständigkeit ist überhaupt nicht möglich; immer wieder kann eine neue Dichtung Veranlassung geben, einen neuen Ausdruckswert zu bestimmen. Es kommt mir darauf an, solche aufzuzeigen, die in der Geschichte der deutschen Literatur mehrmals begegnen, die einen gewissen Regelwert besitzen und sich nach meinen Erfahrungen bei Stiluntersuchungen als brauchbar erwiesen haben.

Die Sammlung ist nicht durch Deduktion aus einem allgemeinen ästhetischen, literarischen oder sprachwissenschaftlichen Begriff entstanden; sie ist gewonnen aus zahlreichen Stiluntersuchungen, die ich an Schriftwerken der letzten vier Jahrhunderte angestellt habe; sie ist also aus der Erfahrung gewonnen und hat durch gedankliche Verarbeitung der Erfahrung ihre gattungsmäßig geordnete Gestalt erhalten. Natürlich stand mir von vornherein eine Reihe von Begriffen mit ihren Bezeichnungen zur Verfügung, die längst Allgemeingut der Stilkunde sind: Knapp, Breit, Klar, Dunkel, Steigernd, Bewegt, Ruhig, Schlicht, Subjektiv, Objektiv u. a.; sie mußten jedoch auf ihren genauen Sinn noch einmal geprüft werden. Andere Ausdruckswerte boten sich aus ästhetischen

Schriften der letzten Jahre an, z. B. Glatt und Rauh; sie bedurften noch mehr der Erläuterung. Bisweilen mußte die Bedeutung herkömmlicher Stilbegriffe auf den Sprachstil eingeengt werden.

Neue Wortgebung habe ich, wenn es nur irgendwie möglich war, vermieden. Nichts steht der Wirkung und Verbreitung neuer Gedanken mehr im Wege als neugebildete Sachausdrücke. Zweckmäßiger ist es, ein altgewohntes Wort zu nehmen, seinen Sinn zu beschneiden, zu erweitern, leicht zu wandeln: Laut und besonderer Sinn wachsen dann innerhalb des betreffenden Geltungsbereiches bald fest zusammen.

Der Psychologie Ordnungsbegriffe zu entleihen, habe ich mich wohl gehütet. Da es mir hier lediglich um die Erfassung des Schriftwerks, und zwar seines Sprachstils, zu tun ist und ich es mir daher versage, im Zusammenhang stilkundlicher Untersuchungen Rückschlüsse auf die geistige Verfassung des Schriftstellers zu ziehen, wäre es widersinnig, aus ihr Ausdruckswerte abzuleiten und sie gar mit Sachausdrücken der Psychologie zu benennen.

Etwas anderes ist es, wenn die Stilkunde sich bei der verschwisterten Kunstwissenschaft nach Hilfe umsieht. Es muß nur sorgfältig geprüft werden, ob die Bezeichnungen dort und hier nicht so verschiedenen Bedeutungsgehalt haben, daß es unzumutbar ist, sie zu übernehmen. Sachausdrücke, die aus der Kunst- oder Musikwissenschaft übernommen werden, können zunächst nur metaphorischen Sinn haben. Die Metapher ist aber nicht das geeignetste Mittel, genaue und klare Begriffe zu bilden. Grundlage für die Aufstellung stilistischer Ausdruckswerte und ihrer Bezeichnungen bleibt immer die Sprache mit ihren mannigfaltigen Formen.

Die Ableitung der Ausdruckswerte aus der Erfahrung zwingt dazu, eine Reihe von Begriffen aufzustellen, die nicht sauber gegeneinander abgegrenzt sind, die sich überschneiden, und zwar z. T. recht erheblich: z. B. Sinnlich und Andringlich, Glatt und Formelhaft, Ausgestattet und Breit. Wollte man das Überschneiden vermeiden und strenge Abgegrenztheit fordern, so könnte man nur eine ganz beschränkte Anzahl von Ausdruckswerten gewinnen, die zum Entwerfen von Stilcharakteristiken nicht ausreichen würden. Und darauf kommt es doch einzig an. Bei Stiluntersuchungen verwendbar und förderlich müssen die Ausdruckswerte sein, mögen sie als logische Begriffe auch ihre Gebrechen haben.

In den letzten fünfzehn Jahren ist die Erkenntnis durchgedrungen, daß ästhetische Begriffe sich in gegensätzlichen Paaren anbieten. (O. Walzel, Internationale Monatschrift 1914, S. 463 ff., 581 ff. — Auch in „Gehalt und Gestalt“. — S. Strich, Deutsche Klassik und Romantik.) Tatsächlich sind

ja von jeher neben ästhetischen Einzelbegriffen Begriffspaare benutzt worden (vgl. S. 5), wenn sie auch nicht alle streng gegensätzlich waren. Fritz Strich drückt die logische Zusammengehörigkeit der gegensätzlichen Begriffe als unbedingt geltendes Gesetz aus: „Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß“ (S. 6).

Das ist zweifellos richtig. Nur spielt bisweilen die Sprache dem Begriffsbildner den Streich, daß sie kein angemessenes Wort für den „polaren Gegenbegriff“ hergeben will. Die Verneinung mit un- oder nicht ist natürlich gleich zur Hand, aber sie paßt insofern schlecht, als wir dann aus dem Wort ein Aburteilen und Ablehnen heraushören und keinen positiven Wertbegriff mit ihm verbinden. Bei negativer Bezeichnung des Gegensatzes könnte man in die Gefahr geraten, sich auf den Boden des schaffenden Künstlers zu stellen, der nur seine Art des Formens und die ihr verwandten bejaht und liebt, die entgegengesetzten verwirft, und zwar aus dem für sein Schaffen notwendigen unbedingten Glauben an sich und seine Kunst, und also mit Recht. Der Kunstgenießer und der wissenschaftliche Betrachter fühlen und erkennen auch die Daseinsberechtigung und den Wert der entgegengesetzten Kunst und Stilgattung. Daher müssen positive Bezeichnungen für beide Teile des Begriffspaares angestrebt werden.

Der Begriff der Zweipoligkeit gibt noch einmal Veranlassung, auf das Mißverhältnis zwischen dem starren Schema der Stilbegriffe und der lebendigen Wirklichkeit hinzuweisen. Die Dreipoligkeit mag auf der Stufe der höchsten Ordnungsbegriffe genügen, dieses Mißverhältnis aufzuheben. Auf der Stufe der Ausdruckswerte genügt diese Synthese aus These und Antithese nicht. Als Beispiel diene das Begriffspaar: Ruhiger und bewegter Stil. Grundsätzlich sind zwischen völlig ruhigem und stark bewegtem Stil unendlich viele Grade möglich, unendlich viele Stile dieser beiden Gattungen also, wie auf einer Darmsaite vom tiefsten bis zum höchsten Ton unendlich viele Töne möglich sind, wie in der Welt des körperlichen Geschehens von der Ruhelage bis zur schnellsten Bewegung unendlich viele Grade der Schnelligkeit möglich sind. Es fragt sich nur, wie viele Gradunterschiede deutlich erkennbar sind und sich durch die Sprache ausdrücken lassen. Man wird sich beim Sprachstil häufig nicht anders helfen können als dadurch, daß man den Abstand von einem der beiden Pole und auch vom Mittelpunkt der Achse angibt oder vielmehr andeutet. Wäre es möglich, die Grade der Bewegtheit des Sprachstils

zu messen wie die einer körperlichen Bewegung, so müßten sich Schriftwerke unserer Zeit wie die folgenden auf einer langen Achse so verteilen lassen, daß von Werk zu Werk ein geringes Plus an Bewegtheit des Stils festzustellen wäre: Das Bürgerliche Gesetzbuch – Friedrich Gundolf, Goethe – Ricarda Huch, Der große Krieg in Deutschland – Stefan George, Das Jahr der Seele – Thomas Mann, Der Zauberberg – Fritz von Unruh, Opfergang – Alfred Döblin, Wallenstein – Kasimir Edschmid, Die sechs Mündungen.

Eine solche Reihenbildung wird stets vom persönlichen Empfinden abhängig sein; immerhin sind brauchbare Vergleichsmöglichkeiten damit gewonnen. Einen Stil mit Sicherheit der einen oder anderen Hälfte der Polachse zuzuweisen, wird nur möglich sein, wo ein deutlich merkbarer Abstand von der Mitte festgestellt werden kann. Natürlich kann auch die Mitte selber, die gleiche Entfernung von beiden äußersten Grenzen der betreffenden Ausdrucksmöglichkeiten, für einen Stil bezeichnend sein, und zwar vielfach gerade bei solchen Werken, die man als „klassisch“ im weitesten Sinne bezeichnet.

Man darf also bei der Anwendung der Ausdruckswerte zur Stilbestimmung nie ihre Dehnbarkeit und nur bedingte Gültigkeit außer acht lassen. Bedingt gültig sind diese Stilbegriffe noch in einem anderen Sinne. Ich habe in der oben zusammengestellten Reihe, um die Abstände recht fühlbar zu machen, dichterische und undichterische Schriften nebeneinander gestellt, als ob die Ausdruckswerte Ruhe und Bewegung im gleichen Sinne auf sie anwendbar wären. Dem ist natürlich nicht so. Den verschiedenen Gattungen des Schrifttums, der Rede, dem lyrischen Gedicht, dem Tagebuch, der Novelle, dem wissenschaftlichen Aufsatz, dem Aphorismus usw., können auf Grund ihrer Wesensart manche Ausdruckswerte gar nicht oder nur in geringem Grade zukommen, andere Ausdruckswerte müssen von vornherein in hohem Grade vorhanden sein, wenn das betreffende Schriftwerk überhaupt noch Anspruch darauf machen kann, dieser oder jener Schriftgattung zugerechnet zu werden. Was in einem lyrischen Gedicht noch als klar erscheint, kann in einem wissenschaftlichen Aufsatz schon als dunkel wirken, Begrifflichkeit in einer Dichtung ist dem Grade nach etwas ganz anderes als in einer philosophischen Untersuchung, kann hier vielleicht gar als Sinnlichkeit angesprochen werden. Die Ausdruckswerte sind nicht absolute, sondern relative Werte. Ihre Beziehungen zu der literarischen Gattung müssen als hochwertige Posten mit in Rechnung gestellt werden, wenn die Schlußsumme einigermaßen stimmen soll.

Noch von einem anderen Gesichtspunkt aus muß von der Weite unserer Ordnungsbegriffe gesprochen werden. Die Bezeichnungen der Ausdruckswerte müssen als so dehnbar und schmiegsam aufgefaßt werden, daß sie auf verschiedene Abarten des durch sie gekennzeichneten Stils passen. Das Kennmal „Breiter Stil“ z. B. paßt für förmliche Umständlichkeit, für ungebundene Geschwägigkeit, für rhetorische Eindringlichkeit, für Gefühlstrunkenheit, die sich nicht genug aussagen kann, für peinliche Einzelschilderung u. a. m. Solche mannigfaltigen Abarten desselben Ausdruckswerts beruhen auf der Vermischung mit anderen Ausdruckswerten, die z. T. deutlich erkennbar und benennbar sind, z. T. nur schwach gefühlt werden können und einem unpersönlich gültigen Einordnen sich widersetzen. Für die Abarten eines und desselben Ausdruckswertes wieder Bezeichnungen festzulegen, erschien mir nicht ratsam; erstens aus dem bereits angeführten Grunde, daß hier das subjektive Gefühl zu sehr mitspricht, wenigstens bei dem heutigen Stande der Sprachstilkunde noch; zweitens, weil das System der Ausdruckswerte dann unüberschaubar geworden wäre. Eine Fülle ungeklärter und ungeordneter Stilbegriffe bleibt übrig. Beschränkung war zunächst notwendig.

4.

Es geht nicht an, die Ausdruckswerte in beliebiger Reihenfolge anzubieten. Soll man ihre bei aller Beschränkung noch große Zahl überschauen können, so müssen sie in einen einprägsamen geordneten Verband gebracht werden. Die Schwierigkeit der Aufgabe, sie in Gruppen zusammenzuordnen, beruht darauf, daß die gegensätzlichen Ausdruckswerte ja nicht aus einer begrifflichen Einheit, sondern aus der Fülle wirklicher Gegebenheiten abgeleitet sind. Sie sind nicht konstitutive, sondern methodologische Kategorien. Daher wird es auch nicht leicht sein, einen Ordnungsgrund für ihre Verteilung in Gruppen zu finden. Doch muß es versucht werden.

Julius Petersen macht zwei Vorschläge, ohne sie freilich auszuführen. Ich halte beide für nicht glücklich. Der eine heißt: „Psychologische Klassifikation nach Temperamenten“ (Die Wesensbestimmung der Romantik, S. 79f.). Drei wichtige Gründe sprechen dagegen. Erstens verlassen wir damit den Boden unserer Wissenschaft und suchen Hilfe bei einer anderen, die die unsrige schon oft auf Irrwege geführt hat. Was uns gegeben ist, das sind die Sprachstilformen und ihre Ausdruckswerte. Von ihnen aus hätten wir dann die geistige Grundlage in den betreffenden

Dichtern zu ergründen, eine Aufgabe, die eine gewaltige Zurüstung individual-psychologischer Hilfsmittel erfordert und vielleicht doch zu keinem befriedigenden Ergebnis führen wird; und dann, zur Stilkunde zurückkehrend, könnten wir die gewonnenen psychologischen Gesichtspunkte für eine Gliederung der Ausdruckswerte benutzen. Ein weiter, schwer gangbarer und gefährlicher Umweg. Einfacher wäre es, fertige Gesichtspunkte aus der Psychologie zu übernehmen. Die Temperamente, sagt Petersen.

Die psychologische Klassifikation nach Temperamenten ist deshalb nicht zweckmäßig, weil sie eine reinliche und restlose Aufteilung der aus der Erfahrung gewonnenen Ausdruckswerte nicht gestattet. Manche müßten mehreren Temperamenten zugleich zugesprochen werden, andere würde man überhaupt nicht unterzubringen wissen.

Noch wichtiger scheint mir folgendes Bedenken zu sein. Eine Zuordnung der Ausdruckswerte zu den verschiedenen Temperamenten würde die Begriffspaare zerreißen. Dem einen Temperament würde ein halbes Duzend oder mehr Begriffe zuerkannt, deren Gegenbegriffe bei den anderen zu suchen wären. Das ist untunlich. Man bedenke, welch leichte Überschaubarkeit der vielen und mannigfaltigen Ausdruckswerte allein durch die Zweipoligkeit schon gegeben ist. Und Überschaubarkeit ist doch der Hauptzweck der Einteilung in Gruppen. Man bedenke ferner, daß die Zweipoligkeit stets zum Vergleich mit dem entgegengesetzten Ausdruckswert und den zu ihnen gehörigen Stilformen auffordert, und solche Vergleiche pflegen sehr förderlich zu sein.

Nach dem zweiten Vorschlag Petersens „lassen sich aber vielerlei Gegensätzlichkeiten schließlich auch anderen umfassenden Kategorien einordnen“ (S. 80). Petersen hat dabei Begriffspaare im Auge. Bei solcher Zuordnung würden die untergeordneten Begriffspaare nicht auseinandergerissen, was zweifellos ein großer Gewinn wäre. Wenn dann aber Petersen als Beispiele übergeordneter Begriffspaare folgende angibt: Einheit und Vielheit, Geschlossenheit und Offenheit, Klarheit und Unklarheit, „also Wölfflinsche Kategorien“, so zeigt sich, daß es sich hierbei gar nicht um die den Ausdruckswerten übergeordneten Begriffe handelt, sondern um solche, die der zweiten Stufe der Stiluntersuchung zuzuweisen sind. Es sind Ordnungsbegriffe, die den Stilformen übergeordnet sind, gehören demnach selbst zu unseren Ausdruckswerten. Es müßten also erst noch Begriffspaare einer höheren Stufe beigebracht werden, nach dem Beispiel von Strichs Begriffspaar Vollendung und Unendlichkeit. Solche übergeordneten gegeneinander abgegrenzten Begriffspaare in ge-

nügender Anzahl aufzustellen, so daß alle Ausdruckswerte unterzubringen wären und ihnen nur je ein Platz im Ordnungsbau zukäme, dieser Versuch dürfte auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen.

Nach literarischen Zeiträumen oder nach literarischen Gattungen zu ordnen, ist ebenfalls nicht angängig, da die Paare wieder getrennt und einige Ausdruckswerte mehrmals eingesetzt werden müßten. An sich wären das natürlich sehr aufschlußreiche Ordnungen, wie aus Strichs Buch über „Deutsche Klassik und Romantik“ und auch aus dem Buch von Herbert Uyarz über die „Deutsche Barockdichtung“ ohne weiteres zu ersehen ist. Doch für unsere Zwecke sind sie nicht brauchbar. Eine Ordnung nach literarischen Zeiträumen wäre ja geradezu das Gerüst zu einer Geschichte des deutschen Sprachstils, ein Gerüst, das sehr wohl denkbar ist als Abschluß dieser Arbeit, als Dachstuhl, aber nicht als Unterbau.

Von der Wesensbestimmung der Dichtkunst als Wortkunst ist es nicht weit zu dem Gedanken, das Wort selbst als Ordnungsgrund zu nehmen, das Wort in seinem engsten und weitesten Sinne, als Einzelwort und als Sprache. Da liegt es nahe, eine erste Gliederung aus der Wesenszweiheit des Wortes, aus der Verbindung von Wortleib und Wortseele abzuleiten. Doch bei näherem Zusehen erweist sich sofort die Unfruchtbarkeit dieses Gedankens, da ja viele Ausdruckswerte vom Wortschall und vom Bedeutungs- und Gefühlsgehalt zugleich erzeugt werden. Nicht vom Wesen des Wortes hat man auszugehen, sondern von seinen Beziehungen.

Soviel ich sehe, gibt es fünf Beziehungsrichtungen. Am nächsten liegt es, an die Beziehungen des Wortes zum Gegenstand der Aussage zu denken, einem Ding oder Vorgang der Sinnenwelt oder der Gedankenwelt. Mannigfache Beziehungen bestehen ferner zwischen den Worten selbst. Drittens kann man nach dem Verhältnis fragen, in dem die Worte eines Schriftwerks oder eines Schriftstellers zu der gesamten deutschen Sprache stehen, zu ihren Schichten und Möglichkeiten. Viertens walten Beziehungen zwischen den Worten und ihrem Sprecher oder Schreiber, und fünftens zwischen den Worten und dem Hörer oder Leser, an den sie gerichtet sind.

Begriffe wie Gattung des Schriftwerks, literarischer Zeitraum, geistige Strömung, Menschen- oder Künstlertypus, Stand, Volksstamm, Volk, die wir als Gesichtspunkte für die höchste Ordnung bei Stiluntersuchungen erkannten, für die Zusammenordnung der Ausdruckswerte (siehe S. 6), solche Begriffe kommen für die Beziehungsrichtungen der Worte nicht in Frage; und Stilbegriffe wie lyrischer Stil, impressionistischer Stil, orga-

nischer Stil, rhetorischer Stil, deutscher Stil weisen über den Rahmen dieses Buches hinaus.

Ich unterscheide also fünf Gruppen von Ausdruckswerten.

Die erste Gruppe der Ausdruckswerte, die gegeben ist durch die Beziehungen des Wortes zum Gegenstand der Aussage, läßt sich in zwei Untergruppen teilen. Entweder beläßt das Wort den Gegenstand in seiner wirklichen Gegebenheit, spiegelt ihn nur wider — soweit die Sprache das überhaupt vermag — oder sie formt ihn um.

Die Sprache beläßt den Gegenstand in seiner wirklichen Gegebenheit, wenn sie mit abstrakten oder konkreten Worten von ihm spricht, wenn sie in knapper oder breiter Ausdrucksweise ihn darstellt, wenn sie ihn deutlich oder leicht verschleiert zeigt, wenn sie ihn aus der Nähe oder aus der Ferne abspiegelt, mit andern Worten: wenn sie ihn dicht an den Hörer (Leser) heranbringt oder von ihm fernrückt. Danach unterscheidet man den begrifflichen und den sinnlichen Stil, den knappen und den breiten, den klaren und den dunklen, den Abstand haltenden und den andringlichen.

Die Sprache kann den Gegenstand der Aussage in zweifacher Weise umformen; erstens quantitativ, indem sie ihn vergrößert oder verkleinert, zweitens qualitativ, indem sie ihm Eigenschaften und Werte zufügt, die er von sich aus nicht hat. Der Begriff der Umformung läßt sich auch so fassen: Der Dichter sieht den Gegenstand in besonderer, seiner persönlichen Wesensart oder augenblicklichen Stimmung entsprechenden Weise, taucht ihn in seine eigene geistige Welt, teilt ihm mit von seinem eigenen Fühlen und Wollen; so verleiht er den Worten, die über den Gegenstand aussagen, Kräfte, auf das Gefühl und den Willen des Lesers in mannigfaltiger Weise einzuwirken, Kräfte, die der Gegenstand an sich nicht hat oder doch nicht zu haben braucht.

Auf dem Gebiete der quantitativen Umformung des Gegenstandes durch die Sprache gibt es nur ein Begriffspaar: den mindernden und den steigernden Stil; auf dem Gebiete der qualitativen dagegen zahlreiche. Folgende von ihnen halte ich für wichtig genug, um sie in meine Tafel der Ausdruckswerte aufzunehmen: Bestimmt und Glau, Ruhig und Bewegt, Sachdienlich und Spielerisch, Hoch und Niedrig, Schlicht und Ausgestattet.

Die große Anzahl der möglichen Ausdruckswerte in dieser Gruppe sowie ihre Neigung zum Überschneiden erklären sich daraus, daß es sich um Gefühlswerte handelt, die sich ungleich schwerer abgrenzen und ordnen lassen als Verstandesmäßiges.

Die zweite Gruppe von Ausdruckswerten, die sich aus den Beziehungen der Worte zueinander ableiten läßt, umfaßt folgende: Spannungsarm

und Spannungsreich, Plastisch und Musikalisch, Glatt und Rauh, Einhellig und Vielhellig.

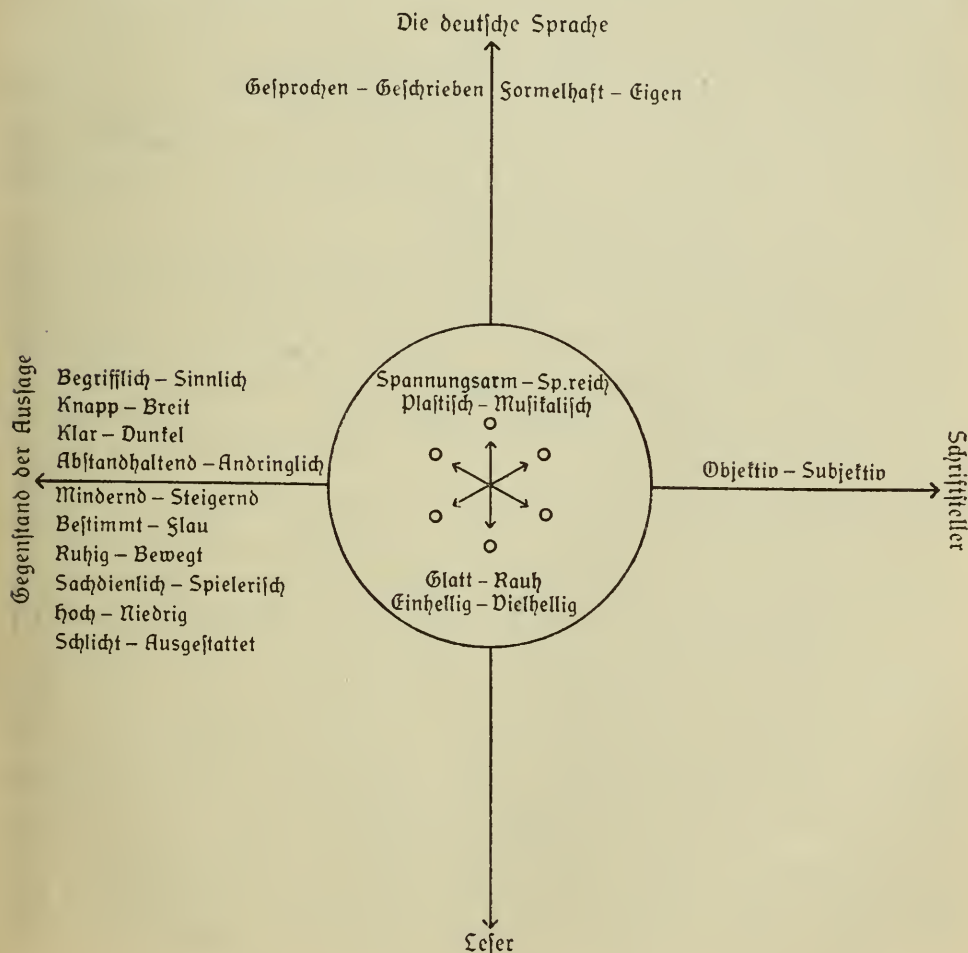
3/ Zur dritten Gruppe von Ausdruckswerten, gegeben durch die Beziehungen der besonderen Sprache eines Schriftstellers zu der gesamten Sprache, gehören: Gesprochen und Geschrieben, Formelhaft und Eigen. Die vierte Hauptgruppe, die bedingt ist durch die Beziehungen der Worte zu ihrem Sprecher oder Schreiber, hat nur zwei gegensätzliche Ausdruckswerte: Objektiv und Subjektiv.

4/ Was nun schließlich die Beziehungen der Worte zum Hörer oder Leser angeht, so ist zunächst daran zu erinnern, daß der Begriff des Ausdruckswertes ohne den Begriff der Beziehung zwischen Wort und Leser überhaupt nicht denkbar ist. Denn unter Ausdruckswert verstehen wir ja die ästhetische Wirkung einer sprachlichen Erscheinung auf den Leser. Die Beziehungen zwischen Wort und Leser in diesem Sinne können also nicht als Ordnungsgrund für eine besondere Gruppe von Ausdruckswerten dienen. Aber die Beziehungen zwischen Wort und Leser lassen sich auch anders verstehen, indem man das Wort als Mittel nimmt, womit der Schreiber bewußt auf den Leser einzuwirken imstande ist. Man könnte also einen auf Wirkung ausgehenden, auf den Leser eingestellten Stil von einem Stil unterscheiden, der in keinerlei Weise durch die Rücksicht auf den Leser bestimmt ist. Die so gefaßten Beziehungen zwischen Wort und Leser sind z. B. deutlich, wenn der Verfasser auf die geistige Höhenlage einer bestimmten Lesergruppe Rücksicht nimmt (z. B. beim volkstümlichen Stil), oder wenn er für eine Sache werben, für eine Idee streiten will (beim werbenden und eindringlichen Stil). Ich habe vorläufig Ausdruckswerte dieser Gruppe nicht in meine Tafel aufgenommen, weil sie sich mit Ausdruckswerten anderer Gruppen zum größten Teil decken und ihre Sprachformen unter verschiedenen andern Ausdruckswerten schon mitbehandelt sind (klarer, schlichter, gesprochener, formelhafter Stil — bestimmter, ausgestatteter, spannungsreicher Stil). Eine Ergänzung nach dieser Richtung ist möglich, würde aber viele Wiederholungen bringen.

Ich gebe hier ein Schema der Ausdruckswerte, das die Einteilungen nach den Beziehungen des Wortes deutlich machen soll. Der Kreis ist das Zeichen für die Sprache des Schriftwerks oder des Schriftstellers, die kleinen Kreise bezeichnen die Teileinheiten dieser Sprache, die Worte. Die Linien mit Pfeil geben die Beziehungsrichtungen an. Eingeschrieben sind nur die Ausdruckswerte, die in diesem Buche ausführlich behandelt sind. Der Übersicht halber füge ich noch eine Tafel der Ausdruckswerte hinzu.

Tafel der Ausdruckswerte.

- I. Nach den Beziehungen der Worte zum Gegenstand der Aussage.
 1. Beibehaltung der wirklichen Gegebenheit:
Begrifflich – Sinnlich; Knapp – Breit; Klar – Dunkel; Abstand haltend – Andringlich.
 2. Umformung der wirklichen Gegebenheit:
 - a) Umformung des Maßes: Mindernd – Steigernd.
 - b) Umformung des Wertes: Bestimmt – Glau; Ruhig – Bewegt; Sachdienlich – Spielerisch; hoch – Niedrig; Schlicht – Ausgestattet.
- II. Nach den Beziehungen der Worte zueinander:
Spannungsarm – Spannungsreich; Plastisch – Musikalisch; Glatt – Rau; Einhellig – Vielhellig.
- III. Nach den Beziehungen der Worte zur gesamten Sprache:
Gesprochen – Geschrieben; Formelhaft – Eigen.
- IV. Nach den Beziehungen der Worte zum Verfasser:
Objektiv – Subjektiv.



5.

Es ist notwendig, noch einige Warnungstafeln aufzustellen, für mich und jeden, der festgelegte Ausdruckswerte bei Stiluntersuchungen verwerten will.

Bei manchen Dichtern ist ein Hin und Her zwischen den beiden Polen eines Ausdruckswertes zu beobachten, nicht nur in verschiedenen Abschnitten ihres Lebens und Schaffens (z. B. bei Goethe), sondern auch im selben Werk, selbst wenn es in verhältnismäßig kurzer Zeit entstanden ist. Die wechselnde Stimmung in einer Dichtung, wechselnd je nach dem gefühlsmäßigen Anteil, den der Dichter an den verschiedenen Gestalten und Vorgängen seines entstehenden Werkes nimmt, drückt sich natürlich in mannigfaltigen Stilformen aus, die verschiedenen, ja entgegengesetzten Ausdruckswerten untergeordnet werden müssen. Ich erinnere an die Schlusssätze von Goethes „Werther“ mit ihrem langsamen Schritt und ihrer Verhaltenseit und an ihren Gegensatz zu der Bewegtheit und Leidenschaftlichkeit der meisten Briefe. Wir empfinden es ja geradezu als einen Stilman gel, wenn in einem umfangreichen Roman die Ausdruckswerte gleich bleiben trotz aller Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit der dargestellten Vorgänge, z. B. die unaufhörliche Heze in Kasimir Edschmids Roman „Die achatenen Kugeln“.

Vorsicht und Zurückhaltung bei der Einordnung sind auch noch aus anderen Gründen nötig. Ich wies schon darauf hin, daß die Bezeichnung „breiter Stil“ sehr weit ist. Das gilt mehr oder weniger für alle Ausdruckswerte. Jeder Stilbegriff bekommt angesichts des einzelnen Schriftstellers, ja des einzelnen Werkes sein besonderes Gesicht. Die Ausdruckswerte sind grobe Hilfsmittel, solange sie nur als feste Maßstäbe von außen herangebracht werden. Sie müssen im Grunde immer wieder neu gewonnen werden aus dem lebendigen Zusammenhang des zu untersuchenden Dichtwerkes, müssen wenigstens an ihm geprüft werden. Die Ausdruckswerte sind also von vornherein aufzufassen als wandelbare und sehr schmiegsame Begriffe, freilich mit einem festen Kern.

Auch die Deutung der Stilformen, der sprachlichen Ausdrucksmittel verlangt behutsames Vorgehen. Ein und dieselbe Stilform hat verschiedene Wirkungsmöglichkeiten, kann verschiedenen Ausdruckswerten untergeordnet werden. Die Antithese bei Schiller ist etwas ganz anderes als bei Börne. Bei Schiller dient sie der Klarheit und Bestimmtheit der Sprache, bei Börne hilft sie mit, die Sprache leicht und spielerisch zu gestalten. Die einzelne Stilform erhält ihr besonderes Gepräge aus der

Verbindung und Durchkreuzung mit anderen und aus dem Rhythmus, dem Zeitmaß und der Stimmung des Sprachganzen, so wie der einzelne musikalische Ton in seiner klanglichen Wirkung sich wandelt je nach seinem harmonischen oder disharmonischen Zusammenklang mit anderen, nach seiner Einordnung in den Rhythmus, überhaupt nach dem Gesamtcharakter des Tonwerks.

Zu diesen Schwierigkeiten gesellt sich noch eine letzte, die fast dazu angetan ist, den Stilforscher zu entmutigen: es ist die Forderung der geschichtlichen Einstellung. „Um ein Werk der Vergangenheit so zu genießen, wie es seine Zeitgenossen empfanden, muß man den damals herrschenden Geschmack, gegen den es sich abhob, auf der Zunge haben“ (Nietzsche, Werke IV., S. 70). Diese Forderung Nietzsches wird nicht nur an den gestellt, der genießen will, auch an den, der sprachästhetische Urteile und Wertungen vornehmen will; denn alle Sprachästhetik setzt Genußfähigkeit voraus. Es gilt also, den Gehaltswandlungen der Worte und Wortfügungen nachzugehen. Es handelt sich dabei weniger um den groben Bedeutungswandel, der sich in Wörterbüchern feststellen läßt, als um leichte Verschiebungen und Veränderungen in den Nebenbedeutungen und Gefühlswerten, die sich oft begrifflich gar nicht fassen lassen, die man eben „auf der Zunge haben“ muß. Je älter das Literaturwerk ist, desto schwerer und zeitraubender wird es sein, in die Sprachwelt jener Zeit so einzudringen, daß man sich in ihr zu Hause fühlt. Ganz wird sich diese Forderung nie erfüllen lassen, der heutige Wortwert wird sich nie ganz aus dem Gefühl verdrängen lassen. Ich habe mich daher in dieser Arbeit, die vor allem Stilbegriffe gewinnen und nur nebenbei der Stilgeschichte dienen will, auf Schriftsteller der letzten vier Jahrhunderte beschränkt.

Auch der neuesten Dichtung und ihrer Sprache gegenüber kann Genuß und Urteilsfähigkeit versagen, wenn der Kritiker im Strom der Sprache nicht mehr mitschwimmt. Ein erschreckendes Beispiel dafür ist das Buch: „Was bleibt?“ (Leipzig 1928) von Eduard Engel, der bei der Sprache Kellers und Storms stehen geblieben ist und mit den an ihnen gewonnenen Maßstäben die Sprache des Tages wertet und mißwertet.

Zur Überprüfung des eignen geschichtlich eingestellten Sprachgefühls dienen Urteile gleichzeitiger Kritiker, und zwar sowohl solche von Dichtern als auch von Wissenschaftlern und Sprachlehrern. Die Sprachlehrer, konservativ gesinnt aus Berufszwang, lassen durch Abwehr und Warnung erkennen, was damals neu und ungewohnt gewirkt hat, und verraten mit ihrer Billigung den Geschmack des absinkenden Geschlechts.

Ist es noch einmal nötig, zu sagen, daß ein Sprachstil durch die Kennzeichnung mit vier, fünf oder auch mehr Ausdruckswerten nicht als „erledigt“ zu betrachten ist? Das System der Ausdruckswerte ist nur ein weitmaschiges Netz. Wer wollte es wagen, die unendliche Fülle der Lebewesen eines Gewässers danach zu beurteilen, was er mit dem Netz herauszieht! Aber es gleicht auch dem „Koordinatensystem“ des Mathematikers (Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 309). Man gewinnt mit ihm einen festen Punkt, der zu weiteren Bestimmungen dienen kann. Man schafft sich eine Operationsbasis, von der aus man nach allen Seiten weiter in die noch unerforschten Gebiete vordringen kann.

6.

So wie die Ausdruckswerte in der Übersicht angeordnet sind, folgen sie auch in der Darstellung aufeinander. Die sprachlichen Erscheinungen, auf denen sie beruhen, werden in Mannigfaltigkeit und Fülle aufgezeigt. Diese Beispiele sind natürlich nicht aus beliebigen Schriftstellern entnommen, wie ältere Stilistiker vielfach zu verfahren pflegten, sondern aus solchen, für deren Stil die betreffenden sprachlichen Erscheinungen sowie ihre Ausdruckswerte wirklich kennzeichnend sind. Eine Zusammenstellung aller Angaben über den Stil eines mehrmals herangezogenen Schriftstellers an Hand des angehängten Namensverzeichnisses ergibt demnach eine zusammenfassende, naturgemäß lückenhafte Beschreibung und Deutung seines Stils, so daß das Buch zugleich eine Vorarbeit zu einer Geschichte des deutschen Sprachstils leistet.

Daß vorwiegend Prosaschriften zur Untersuchung herangezogen worden sind, hat zwei Gründe. Erstens entspricht es der Neigung des Verfassers. Das sei um so freimütiger eingestanden, als es kein sachlicher Grund ist. Als wichtigen sachlichen Grund wird man aber folgenden anerkennen müssen: Stilistische Untersuchungen haben sich von jeher mit Vorliebe Versdichtungen zugewandt, die Sprache der Prosadichtungen wurde vernachlässigt, bisweilen offenkundig gering geschätzt. Wenn nun auch die neueste Zeit manches nachgeholt hat, bleiben hier doch noch viele ungelöste Aufgaben.

Einige Ausdruckswerte lassen sich besser veranschaulichen an Proben aus dem nichtdichterischen Schrifttum. In der Hauptsache soll das Buch jedoch der Erfassung dichterischen Sprachstils dienen.

Als sprachliche Belege werden zusammenhängende Abschnitte von mäßigem Umfang geboten. (Einige Stücke dienen zur Veranschaulichung mehrerer Ausdruckswerte.) Das hat große Vorteile gegenüber dem Zu-

sammenstellen von einzelnen Wortverbindungen und Sätzen, „Stellen“, die aus der betreffenden Dichtung herausgesucht werden. Ohne Zweifel lassen sich — um gleich mit einem Beispiel zu begründen — aus Grimms Hausens „Simplizissimus“ viele „Stellen“ beibringen, die den Eindruck anspruchsloser Schlichtheit machen. Wollte man aber daraufhin Schlichtheit als ein Kennmal der Sprache Grimms Hausens beanspruchen, so würde man gründlich irren. Es kommt immer darauf an, ob Stilformen mit einem bestimmten Ausdruckswert in so großer Zahl vorkommen, daß sie die mit dem gegensätzlichen Ausdruckswert vollständig zudecken. Das ist aus einer zusammenhängenden Probe ohne weiteres ersichtlich. Unter dem Zwange einer vorgefaßten Meinung, eines fertigen, aus der Literaturwissenschaft übernommenen Urteils läuft man, wenn man einzelne gleichsinnige Stellen zusammenträgt, leicht Gefahr, Stellen gegensätzlicher Art zu übersehen, und mögen sie noch so zahlreich auftreten. Bei einem kürzeren zusammenhängenden Stück ist ein solches Übersehen kaum möglich.

Zeigt die Sprache einer Dichtung einen bestimmten Ausdruckswert, so muß er sich auch in einem kurzen Abschnitt aufzeigen lassen. Auch in einem kurzen Abschnitt finden sich, wenn nicht immer alle, so doch die meisten Spracherscheinungen, die in gleicher Richtung wirken, zusammen. Das einheitliche Zusammenwirken der mannigfaltig gearteten Sprachformen ist aus dem lebendigen Verband eines ganzen Abschnitts viel besser ersichtlich als aus einer Sammlung von Stellen, die über das ganze Werk verstreut sind.

Ganz zu entbehren sind Sammlungen gleichsinniger Stellen nun doch nicht. Sie sollen zur Ergänzung der zusammenhängenden Abschnitte dienen. Die erste Erklärung und Erweisung durchs Beispiel geschieht durchweg an Hand eines zusammenhängenden Stücks. Dann werden noch einzelne Stilformen, die in dem zusammenhängenden Stück nicht ausgeprägt genug oder überhaupt nicht vorkommen, mit Hilfe anderer „Stellen“ desselben oder anderer Schriftsteller beigebracht. Nur so erschien es möglich, einen reichen — wenn auch immer noch nicht vollständigen — Vorrat der Ausdrucksmittel zu gewinnen, von denen die entsprechenden Ausdruckswerte getragen werden.

Je mehr wir uns dem Ende dieser Schrift nähern, um so häufiger ist es möglich, auf frühere Stilproben zurückzugreifen und auf bereits behandelte Sprachformen zu verweisen, so daß die letzten Kapitel kürzer gefaßt werden können.

Zweiter Teil

Die Ausdruckswerte und ihre sprachlichen
Erscheinungen

I. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zum Gegenstand der Aussage.

1. Beibehaltung der wirklichen Gegebenheit.

Begrifflich – Sinnlich.

1.

Die Bezeichnungen Begrifflich und Sinnlich sollen als Verdeutschungen von Abstrakt und Konkret gelten. Ich wähle „sinnlich“ — und nicht etwa „sinnfällig“ — trotz der Bedenken, die man gegen diesen Wortgebrauch haben könnte auf Grund der Nebenbedeutung: „in bezug auf die Sinne als Organ der (Luft-)Empfindung und Begierde“ (Grimm, Deutsches Wörterbuch unter „Sinnlich“), einer Nebenbedeutung, die in neuerer Zeit die Grundbedeutung allmählich zu entwerten scheint.

Die Bedeutung, die hier mit dem Wort „sinnlich“ verbunden sein soll, ist durch den Sprachgebrauch unserer besten Philosophen und Dichter geheiligt. Grimm gibt u. a. folgende Beispiele an: „Daher erfordert man auch einen abgesonderten Begriff sinnlich zu machen, d. i. das ihm korrespondierende Objekt in der Anschauung darzulegen, weil ohne dieses der Begriff (wie man sagt) ohne Sinn . . . bleiben würde“. Kant. — „Sinnlich wird die Darstellung, wenn sie das Allgemeine in das Besondere verstedt, und der Phantasie das lebende Bild hingibt, wo es bloß um den Begriff . . . zu tun ist“. Schiller.

Das Wort „anschaulich“, das sich nach dem allgemeinen Sprachgebrauch für konkret anbietet und sicherlich auch in manchen Fällen berechtigt ist, würde den Begriff einschränken. Denn zweifellos ist konkrete Darstellung eines Gegenstandes oder Vorganges möglich, ohne daß ihr der Wert der Anschaulichkeit im gemeinüblichen Sinne zukäme, etwa im sachlichen Bericht über eine gesetzwidrige Handlung oder in der wissenschaftlichen Beschreibung einer Pflanze.

Wir haben es hier mit einem gegensätzlichen Begriffspaar zu tun, das althergebracht ist und auf der Hand liegt. Begrifflich ist die sprachliche Darstellung, die nicht Sinnesempfindungen wiedergibt, sondern die von

ihnen durch den Verstand abgezogenen Begriffe, während der sinnliche Stil nicht nur die Dinge und Vorgänge der sinnlichen Wirklichkeit in ihrer einmaligen, formenreichen und farbigen Eigentümlichkeit erhält, sondern auch der Welt des Reingeistigen den Schein der Körperlichkeit gibt.

Diese Erklärung bedarf einer Einschränkung. Gleich bei dem ersten Stilbegriffspaar erweist sich, was in der Einleitung von der Dehnbarkeit und bedingten Gültigkeit der Begriffe gesagt ist.

Sinnlich im strengen Sinne ist natürlich nur die sinnliche Wirklichkeit selbst. Jede sprachliche Aussage über sie oder auch den kleinsten ihrer Bestandteile unterschlägt ein unendlich mannigfaltiges Gewirr von Sinnes-
eindrücken, hebt nur den einen oder anderen heraus und wandelt diesen durch das Wort zum Begriff. Der Vorstellungsinhalt eines Wortes ist gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung nicht nur arm und verkürzt, sondern auch verblaßt, vergeistigt, verbegrifflicht. Die Arbeit des Klärens und Ordnen der Dinge, die die Sprache leistet, ist nur möglich durch Auslese und Abstraktion. „Die Sprache, die aus dem Chaos unseres Erlebens den Kosmos einer von uns begriffenen Welt gestaltet, sie tut damit dem Leben selber Gewalt an, beraubt es seiner elementaren Kraft. Das geht so weit, daß wir geradezu von der tötenden Wirkung der Sprache reden können.“ (H. A. Korff, *Geist der Goethezeit* I, S. 159/60. — Vgl. auch Fritz Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie*, Leipzig 1924, I, S. 12—15 und Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, besonders S. 27—43.)

Trotz dieses im Grunde begrifflichen Charakters der Sprache und jedes Sprachstils haben wir ein gutes Recht, gegensätzliche Unterschiede nach dem Grade des Verallgemeinerns und Abstrahierens zu machen. Die Beziehung der sogenannten konkreten Worte auf die Dinge der Wirklichkeit, die wir gesehen und gehört haben, an die wir uns erinnern, die wir nachprüfen können, berechtigt uns, unbeschadet der abstrakten Wesensart der Sprache einen mehr begrifflichen von einem mehr sinnlichen Stil zu unterscheiden. Es geht hier, wie bei allen Begriffspaaren, um Gradunterschiede. Und wie also einerseits die sinnlichste Sprache doch noch begrifflich in dem eben ausgeführten Sinne ist, so ist andererseits die begrifflichste Sprache nie ohne Spuren der Sinnlichkeit, und wären sie auch noch so undeutlich, und wären es auch nur die in den abstrakten Worten stehenden sinnlichen Grundbedeutungen, auf denen die metaphorische Wesensart der Worte beruht.

Diese äußerste Möglichkeit begrifflichen Stils, die auf der Achse zwischen den beiden Polen Begrifflichkeit und Sinnlichkeit am weitesten links an-

zusehen wäre, ist natürlich in der dichterischen Sprachkunst nicht anzutreffen. Aber auch dichterische Sprachstile können so weit nach links und rechts auseinanderliegen, daß sie als Gegensätze empfunden werden und der eine als verhältnismäßig begrifflich gelten kann. Wenn Walzel in seiner Darstellung der „Deutschen Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart“ die deutsche klassische Dichtung gegenüber den Klassizismen anderer Völker und der deutschen Dichtkunst des 19. Jahrhunderts als „blaß“ empfindet (S. 6 und 9) und ein ganzes Kapitel der „Farbenarmut des deutschen Klassizismus“ widmet, so sprechen da freilich auch noch andere Grundbegriffe mit, z. B. die betreffenden in meinen Begriffspaaren Ruhig und Bewegt, Mindernd und Steigernd; aber der Gegensatz Begrifflich – Sinnlich scheint mir an erster Stelle zu stehen.

2.

Ich sage also nichts Neues, wenn ich den Sprachstil Goethes in den „Wahlverwandtschaften“ als verhältnismäßig begrifflich bezeichne. Am 12. Kapitel des I. Teils versuche ich die sprachlichen Formen aufzuzeigen, von denen der Eindruck des Begrifflichen ausgeht.

Als die Gesellschaft zum Frühstück wieder zusammenkam, hätte ein aufmerksamer Beobachter an dem Betragen der einzelnen die Verschiedenheit der innern Gesinnungen und Empfindungen abnehmen können. Der Graf und die Baronesse begegneten sich mit dem heitern Behagen, das ein Paar Liebende empfinden, die sich, nach erduldeter Trennung, ihrer wechselseitigen Neigung abermals versichert halten; dagegen Charlotte und Eduard gleichsam beschämt und reuig dem Hauptmann und Ottilien entgegentraten. Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Recht zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden. Ottilie war kindlich heiter, nach ihrer Weise konnte man sie offen nennen. Ernst erschien der Hauptmann; ihm war bei der Unterredung mit dem Grafen, indem dieser alles in ihm aufregte, was einige Zeit geruht und geschlafen hatte, nur zu fühlbar geworden, daß er eigentlich hier seine Bestimmung nicht erfülle und im Grunde bloß in einem halbtätigen Müßiggang hinschlendere. Kaum hatten sich die beiden Gäste entfernt, als schon wieder neuer Besuch eintraf, Charlotten willkommen, die aus sich selbst herauszugehen, sich zu zerstreuen wünschte; Eduarden ungelegen, der eine doppelte Neigung fühlte, sich mit Ottilien zu beschäftigen; Ottilien gleichfalls unerwünscht, die mit ihrer auf morgen früh so nötigen Abschrift noch nicht fertig war. Und so eilte sie auch, als die Fremden sich spät entfernten, sogleich auf ihr Zimmer.

Es war Abend geworden. Eduard, Charlotte und der Hauptmann, welche die Fremden, ehe sie sich in den Wagen setzten, eine Straße zu Fuß begleitet hatten, wurden einig, noch einen Spaziergang nach den Teichen zu machen. Ein Kahn war angekommen, den Eduard mit ansehnlichen Kosten aus der Ferne verschrieben hatte. Man wollte versuchen, ob er sich leicht bewegen und lenken lasse.

Er war am Ufer des mittellsten Teiches nicht weit von einigen alten Eichenbäumen angebunden, auf die man schon bei künftigen Anlagen gerechnet hatte. Hier sollte ein Landungsplatz angebracht, unter den Bäumen ein architektonischer Ruhesitz aufgeführt werden, wonach diejenigen, die über den See fahren, zu steuern hätten.

Wo wird man denn nun drüben die Landung am besten anlegen? fragte Eduard. Ich sollte denken, bei meinen Platanen.

Sie stehen ein wenig zu weit rechts, sagte der Hauptmann. Landet man weiter unten, so ist man dem Schlosse näher; doch muß man es überlegen.

Der Hauptmann stand schon im Hinterteile des Kahns und hatte ein Ruder ergriffen. Charlotte stieg ein, Eduard gleichfalls und faßte das andre Ruder; aber als er eben im Abstoßen begriffen war, gedachte er Ottiliens, gedachte, daß ihn diese Wasserfahrt verspäten, wer weiß erst wann zurückführen würde. Er entschloß sich kurz und gut, sprang wieder ans Land, reichte dem Hauptmann das andre Ruder und eilte, sich flüchtig entschuldigend, nach Hause.

Dort vernahm er: Ottilie habe sich eingeschlossen, sie schreibe. Bei dem angenehmen Gefühle, daß sie für ihn etwas tue, empfand er das lebhafteste Mißbehagen, sie nicht gegenwärtig zu sehen. Seine Ungeduld vermehrte sich mit jedem Augenblicke. Er ging in dem großen Saale auf und ab, versuchte allerlei, und nichts vermochte seine Aufmerksamkeit zu fesseln. Sie wünschte er zu sehen, allein zu sehen, ehe noch Charlotte mit dem Hauptmann zurückkäme. Es ward Nacht, die Kerzen wurden angezündet.

Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl, etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. Wollen wir kollationieren? sagte sie lächelnd. Eduard wußte nicht, was er erwidern sollte. Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden. Aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief: Um Gottes willen! rief er aus, was ist das? Das ist meine Hand! Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: Du liebst mich! rief er aus: Ottilie, du liebst mich! Und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen.

Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet: er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen. Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff, sich wieder zu umarmen.

Charlotte mit dem Hauptmann trat herein. Zu den Entschuldigungen eines längeren Außenbleibens lächelte Eduard heimlich. O wie viel zu früh kommt ihr! sagte er zu sich selbst.

Sie setzten sich zum Abendessen. Die Personen des heutigen Besuchs wurden beurteilt. Eduard, liebevoll aufgeregt, sprach gut von einem jeden, immer schonend, oft billigend. Charlotte, die nicht durchaus seiner Meinung war, bemerkte diese Stimmung und scherzte mit ihm, daß er, der sonst über die Schei-

dende Gesellschaft immer das strengste Zungengericht ergehen lasse, heute so mild und nachsichtig sei.

Mit Feuer und herzlicher Überzeugung rief Eduard: Man muß nur ein Wesen recht von Grund aus lieben, da kommen einem die übrigen alle liebenswürdig vor! Ottilie schlug die Augen nieder, und Charlotte sah vor sich hin.

Der Hauptmann nahm das Wort und sagte: Mit den Gefühlen der Hochachtung, der Verehrung ist es doch auch etwas Ähnliches. Man erkennt nur erst das Schätzenswerte in der Welt, wenn man solche Gefinnungen an einem Gegenstande zu üben Gelegenheit findet.

Charlotte suchte bald in ihr Schlafzimmer zu gelangen, um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war. —

Als Eduard ans Ufer springend den Kahn vom Lande stieß, Gattin und Freund dem schwankenden Element selbst überantwortete, sah nunmehr Charlotte den Mann, um den sie im stillen schon so viel gelitten hatte, in der Dämmerung vor sich sitzen und durch die Führung zweier Ruder das Fahrzeug in beliebiger Richtung fortbewegen. Sie empfand eine tiefe, selten gefühlte Traurigkeit. Das Kreisen des Kahns, das Plätschern der Ruder, der über den Wasserspiegel hinschauende Windhauch, das Säuseln der Rohre, das lezte Schweben der Vögel, das Blinken und Widerblinken der ersten Sterne, alles hatte etwas Geisterhaftes in dieser allgemeinen Stille. Es schien ihr, der Freund führe sie weit weg, um sie auszusetzen, sie allein zu lassen. Eine wunderbare Bewegung war in ihrem Innern, und sie konnte nicht weinen.

Der Hauptmann beschrieb ihr unterdessen, wie nach seiner Absicht die Anlagen werden sollten. Er rühmte die guten Eigenschaften des Kahns, daß er sich leicht mit zwei Rudern von einer Person bewegen und regieren lasse. Sie werde das selbst lernen, es sei eine angenehme Empfindung, manchmal allein auf dem Wasser hinzuschwimmen und sein eigener Fähr- und Steuermann zu sein.

Bei diesen Worten fiel der Freundin die bevorstehende Trennung aufs Herz. Sagt er das mit Vorsatz? dachte sie bei sich selbst. Weiß er schon davon? vermutet er's? oder sagt er es zufällig, so daß er mir bewußtlos mein Schicksal vorausverkündigt? Es ergriff sie eine große Wehmuth, eine Ungeduld; sie bat ihn, baldmöglichst zu landen und mit ihr nach dem Schlosse zurückzukehren.

Es war das erste Mal, daß der Hauptmann die Teiche besuhr, und ob er gleich im allgemeinen ihre Tiefe untersucht hatte, so waren ihm doch die einzelnen Stellen unbekannt. Dunkel fing es an zu werden, er richtete seinen Lauf dahin, wo er einen bequemen Ort zum Aussteigen vermutete und den Fußpfad nicht entfernt wußte, der nach dem Schlosse führte. Aber auch von dieser Bahn wurde er einigermaßen abgelenkt, als Charlotte mit einer Art von Ängstlichkeit den Wunsch wiederholte, bald am Lande zu sein. Er näherte sich mit erneuten Anstrengungen dem Ufer, aber leider fühlte er sich in einiger Entfernung davon angehalten; er hatte sich festgefahren, und seine Bemühungen, wieder loszukommen, waren vergebens. Was war zu tun? Ihm blieb nichts übrig, als in das Wasser zu steigen, das leicht genug war, und die Freundin an das Land zu tragen. Glücklich brachte er die liebe Bürde hinüber, starb genug, um nicht zu schwanken oder ihr einige Sorge zu geben, aber doch hatte sie ängstlich ihre Arme um seinen Hals geschlungen. Er hielt sie fest und drückte sie an sich. Erst

auf einem Rasenabhang ließ er sie nieder, nicht ohne Bewegung und Verwirrung. Sie lag noch an seinem Halse; er schloß sie aufs neue in seine Arme und drückte einen lebhaften Kuß auf ihre Lippen; aber auch im Augenblick lag er zu ihren Füßen, drückte seinen Mund auf ihre Hand und rief: Charlotte, werden Sie mir vergeben?

Der Kuß, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst. Sie drückte seine Hand, aber sie hob ihn nicht auf. Doch indem sie sich zu ihm hinunterneigte und eine Hand auf seine Schultern legte, rief sie aus: Daß dieser Augenblick in unserm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß sie unser wert sei, hängt von uns ab. Sie müssen scheiden, lieber Freund, und Sie werden scheiden. Der Graf macht Anstalt, Ihr Schicksal zu verbessern; es freut und schmerzt mich. Ich wollte es verschweigen, bis es gewiß wäre; der Augenblick nötigt mich, dies Geheimnis zu entdecken. Nur insofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Mut haben, unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unsre Gesinnung zu ändern. Sie hob ihn auf und ergriff seinen Arm, um sich darauf zu stützen, und so kamen sie stillschweigend nach dem Schlosse.

Nun aber stand sie in ihrem Schlafzimmer, wo sie sich als Gattin Eduards empfinden und betrachten mußte. Ihr kam bei diesen Widersprüchen ihr tüchtiger und durchs Leben mannigfaltig geübter Charakter zu Hilfe. Immer gewohnt, sich ihrer selbst bewußt zu sein, sich selbst zu gebieten, ward es ihr auch jetzt nicht schwer, durch ernste Betrachtung sich dem erwünschten Gleichgewichte zu nähern; ja sie mußte über sich selbst lächeln, indem sie des wunderlichen Nachtbesuches gedachte. Doch schnell ergriff sie eine seltsame Ahnung, ein freudighängliches Erzittern, das in fromme Wünsche und Hoffnungen sich auflöste. Gerührt kniete sie nieder, sie wiederholte den Schwur, den sie Eduarden vor dem Altar getan. Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber. Sie fühlte sich innerlich wiederhergestellt. Bald ergreift sie eine süße Müdigkeit, und ruhig schläft sie ein. (Zub.-Ausg. XXI, S. 98—104.)

Die auffälligste Erscheinung des begrifflichen Stils ist das häufig auftretende abstrakte Substantiv, besonders die Wörter auf -ung, -heit, -keit. Man sehe daraufhin die einleitenden Sätze an.

Als die Gesellschaft zum Frühstück wieder zusammenkam, hätte ein aufmerksamer Beobachter an dem Betragen der einzelnen die Verschiedenheit der innern Gesinnungen und Empfindungen abnehmen können. Der Graf und die Baronesse begegneten sich mit dem heitern Behagen, das ein Paar Liebende empfinden, die sich, nach erduldeter Trennung, ihrer wechselseitigen Neigung abermals versichert halten.

Oder folgende Sätze des Kapitelschlusses:

Immer gewohnt, sich ihrer selbst bewußt zu sein, sich selbst zu gebieten, ward es ihr auch jetzt nicht schwer, durch ernste Betrachtung sich dem erwünschten Gleichgewichte zu nähern; . . . Doch schnell ergriff sie eine seltsame Ahnung, ein freudighängliches Er-

zittern, das in fromme Wünsche und Hoffnungen sich auflöste . . . Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber.

In dem einen Kapitel kommen nicht weniger als 32 abstrakte Substantive auf -ung vor, deren auf -heit und -keit sind auch nicht wenige. Das ist in erzählender dichterischer Sprache außerordentlich und für den begrifflichen Stil sehr bezeichnend, wenn auch zugegeben werden muß, daß die blassse Begrifflichkeit der Abstrakta an manchen Stellen durch den Zusammenhang Farbe erhält. Aber man mache sich klar, wozu die Häufung der abstrakten Substantive vielfach dient. Die einzelnen Personen der Gesellschaft beim Frühstück werden nicht nach ihrem verschiedenen Betragen geschildert, so daß der Leser die verschiedenen Gesinnungen und Empfindungen aus Haltung, Blick, Gebärde, Wort erschließen könnte. Die Empfindungen werden nicht in und mit dem farbigen und lebendigen Bilde der frühstückenden Gesellschaft mitgegeben, sondern rein begrifflich ausgesprochen. (Wie aufschlußreich ist die Wendung an dem Betragen der einzelnen die Verschiedenheit der inneren Gesinnungen und Empfindungen abnehmen = abstrahieren!) Hier wie an vielen anderen Stellen wird das pralle Leben so gepreßt, daß fast aller sinnlicher Saft entströmt und nicht viel mehr als die Kerne, die trockenen Begriffe, übrig bleiben. Der Leser hat — um es zugespitzt zu sagen — stellenweise eher den Eindruck der Inhaltsangabe einer Dichtung als einer Dichtung selber.

Man könnte versucht sein zu glauben, daß wir nur deshalb so empfinden, weil wir durch die farbigen Schilderungen der Impressionisten verwöhnt sind. Daß aber die Zeitgenossen ähnlich empfanden, dafür das Zeugnis K. W. S. Solgers (Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hg. v. Ludwig Tieck u. Friedrich von Raumer, Leipzig 1826, I, S. 182), „daß man nach gemeiner Ansicht die Geschichte selbst fast nur das Gerippe eines Romanes nennen könnte“. Übrigens hatten vor dem Erscheinen der „Wahlverwandtschaften“ (1809) die Zeitgenossen Gelegenheit genug gehabt, einen sinnlichen, farbigen Stil kennen zu lernen, so daß sie vergleichen konnten: Schon 1804 hatte Jean Paul die Reihe seiner großen Romane beendet.

Wie Auszug oder zusammenfassende Inhaltsangabe klingt z. B. auch der bereits angeführte Satz des Schlußabschnitts: Immer gewohnt . . . dem erwünschten Gleichgewichte zu nähern. Ähnlichen Eindruck hat man an vielen Stellen dieses Kapitels, wobei noch zu bedenken ist, daß wir hier an einem Höhepunkt des Romans stehen, nicht an einem vor-

bereitenden Abschnitt oder minder wichtigen Einschub, wo wir den zusammenfassenden, auf Begriffe gebrachten Bericht auch in Dichtungen mit durchaus sinnlichem Stile kennen.

Wenn einmal Haltung und Gebärde geschildert werden, so bleibt die Deutung doch nicht dem Leser überlassen.

Dort vernahm er, Ottilie habe sich eingeschlossen, sie schreibe. Bei dem angenehmen Gefühle, daß sie für ihn etwas tue, empfand er das lebhafteste Mißbehagen, sie nicht gegenwärtig zu sehen. Seine Ungeduld vermehrte sich mit jedem Augenblicke. Er ging in dem großen Saale auf und ab, versuchte allerlei, und nichts vermochte seine Aufmerksamkeit zu fesseln. Sie wünschte er zu sehen, allein zu sehen, ehe noch Charlotte mit dem Hauptmann zurückkäme.

In dem gesperrt gedruckten Satze ist die anschauliche Gesamtschilderung auf den Begriff gebracht, den der Leser ohnehin erfaßt hätte.

In diesen Zusammenhang gehören auch folgende Stellen:

Der Graf und die Baronesse . . . versichert halten.

. . . dagegen Charlotte und Eduard gleichsam beschämt und reuig dem Hauptmann und Ottilien entgegentraten. Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Rechte zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden.

Hier wird das Sinnfällige ins Geistige erhoben, das Einmalige und Besondere ins Allgemeine und Typische, das Konkrete ins Abstrakte.

Noch deutlicher wird der begriffliche Charakter dieses Stils, wenn man ihn negativ bestimmt durch Angabe der Ausdrucksmittel, die ihm fehlen. Das Beiwort ist sparsam verwandt, das Substantiv ohne Beiwort ist die Regel. Wo das Adjektiv in attributiver Stellung vorkommt, wird der betreffende Gegenstand dadurch meistens näher bestimmt, aber nicht geschildert. Ein sinnlicher Eindruck wird im ganzen Kapitel nur dreimal durch ein Beiwort wiedergegeben: von einigen alten Eichbäumen, mit einer zarten weiblichen Hand, der über das Wasser hinschauende Windhauch.

Noch erstaunlicher ist es, daß nicht ein einziger Vergleich vorhanden ist, auch keine Metapher, deren metaphorischer Charakter noch empfunden würde; und damit fehlt also das wichtigste Stilmittel, Begriffliches durch vergleichendes Zurückführen auf Sinnliches zu verkörpern.

Direkte Rede ist im begrifflichen Stil naturgemäß selten, denn kein Stilmittel ist geeigneter, die sinnliche Wirklichkeit so darzustellen, wie sie ist, als die getreuliche Wiedergabe des gesprochenen Wortes. Immerhin verwendet Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die direkte Rede noch

ziemlich häufig. Aber fast nie ist der ganze Verlauf des Gesprächs wiedergegeben; vielmehr sind nur wesentliche Punkte aus dem Gespräch herausgehoben. Der Gedankenfaden wird herausgeschält, doch hat er, so dargeboten, noch einen Schein von Sinnlichkeit, der in der verkürzten indirekten Rede verloren geht.

Eduard, liebevoll aufgeregt, sprach gut von einem jeden, immer schonend, oft billigend.

Der Inhalt der Worte Eduards ist verkürzt und auf seinen Begriff gebracht. Die Verkürzung und Verbegrifflichung geht noch weiter in solchen Wendungen wie Zu den Entschuldigungen eines längeren Außenbleibens lächelte Eduard heimlich.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die Sprechweise der verschiedenen Personen nicht verschieden gefärbt ist.

3.

Es liegt in der Natur des Abstrakten, daß begrifflicher Stil meistens knapp ist; denn unendlich viele sinnliche Einzelheiten können ja in einen allgemeinen Begriff zusammengepreßt werden. Notwendig ist das Handinhandgehen von Begrifflich und Knapp jedoch nicht, wie der Sprachstil mancher deutscher Philosophen erweist, am augenscheinlichsten vielleicht der Max Stirners. Wie anderseits ein knapper Stil sehr wohl möglich ist, ohne zugleich begrifflich zu sein.

Ein Formwille aber, der auf „Konzentration“ und „Abstraktion“ ausgeht, wie der des Neuklassizismus, bringt Dichtungen mit begrifflichem Stil hervor. Paul Ernst kennzeichnet die Novelle als „abstrahierende und konzentrierende Kunstform“ (P. Ernst, Der Weg zur Form, S. 60). Über eine altitalienische Novelle (von Giovanni Sercambi) urteilt er folgendermaßen: „Unsere Novelle ist ein wahres Paradigma, denn nicht nur an den äußeren Vorgängen ist die starke Abstraktion vorgenommen, sondern auch bei der Schilderung des Geisteszustandes der Person; ... Aber es ist gar nicht eine Schilderung der Wirklichkeit beabsichtigt; den Verfasser interessierte nur ein Schicksalsproblem, das er darstellte gewissermaßen mit der Stenographie, mit welcher etwa das griechische Relief ein Haus durch eine Tür andeutet“ (S. 58). Der Stil Paul Ernsts, der nach solchem „Paradigma“ in seinen Novellen abstrahiert und stenographiert, der bewußt auf „sinnliche Ausgestaltung“ (S. 66) und „feinere Nuancierung“ (S. 69) verzichtet, ist notwendig begrifflich. Und die Begrifflichkeit seines Stils ist um so auffallender, als sie sich gegen die zeitgenössische Sprache des Impressionismus abhebt. In den „Spitz-

bubengeschichten“ kann man die aufschlußreiche Beobachtung machen, wie er sich gleichsam selber immer zur Ordnung ruft, wenn er sich zu weit in sinnfällige Schilderungen der äußeren Begleitumstände eingelassen hat.

Wir wollen nicht Einzelheiten aus ihrem Gespräch geben, denn die schöne Colomba ist wirklich schön und Lange Rübe ist ein stattlicher junger Mann, in den sich ein fluges junges Mädchen ohne Vorurteile schon verlieben kann. Kurz und gut, Colomba ging um zu fangen und fängt sich selber (S. 10/11).

Auf den Ordnungsruf folgt die begriffliche Zusammenfassung Colomba ging um zu fangen und fängt sich selber statt der sinnfälligen Schilderung der Zusammenkunft der beiden, der Sinnesänderung des Mädchens usw.

Ähnlich:

Wir brauchen die Verhaftung von Lange Rübe nicht zu schildern. Genug, daß man ihn ins Gefängnis gesetzt hat (S. 13).

Wir wollen die Sache abkürzen (S. 29).

Wir wollen kurz sein: im Lauf der Zeit verfeindeten die beiden sich so (S. 53).

Also, um es kurz zu machen (S. 206).

Wir wollen es kurz machen (S. 209).

Und ähnliche Wendungen mehr. Geradezu seine Lieblingsredensart ist kurz und gut.

Wie sehr Ernsts Novellen stellenweise den Eindruck gedrängter Inhaltsangaben machen, dafür ein Beispiel: Der Schluß der Novelle „Der Karneval“ (Paul Ernst, Fünf Novellen, Leipzig 1921, S. 70):

Es versteht sich, daß der Graf von Salazar für seinen Sohn bald die Angelegenheiten bei den Colonnas und in Neapel in Ordnung brachte, daß die Hochzeit gefeiert wurde, daß der Vormund mit seinem Sohn Spinabianka verlassen mußte, daß Calisto Verwalter in Spinabianca wurde und Lucrezia bei dem jungen Ehepaar blieb, und daß der gute Graf von Salazar noch viele Jahre in ungetrübtem Glück bei seinen Kindern verlebte und viele schöne Enkelkinder um seine Füße spielen sah.

Das begriffliche Gepräge des Stils kann gesteigert werden durch häufiges Fehlen des bestimmten und (seltener) des unbestimmten Artikels in Zusammenhängen, wo der allgemeine Sprachgebrauch ihn fordert, so bei Georg Kaiser und Carl Sternheim, deren Stil auch sonst alle Anzeichen der Begrifflichkeit hat: Vorherrschen des abstrakten Substantivs, Zusammenziehen sinnlicher Einzelheiten zum Begriff und daher Grundton einer Inhaltsangabe, Seltenheit des sinnfälligen Beiworts, der versinnlichenden Metapher und der direkten Rede. Das Fehlen des Artikels kann freilich auch anders wirken, im Zusammenhang einer stark

gefühlsmäßigen Sprache fast entgegengesetzt, so bei Klopstock und dem jungen Goethe. Bei Sternheim aber wie bei Kaiser gehört das artifellose Substantiv zum Gesicht des begrifflichen Stils. Der bestimmte Artikel, aus dem Demonstrativpronomen hervorgegangen, hat, wenn er mit einem konkreten Substantiv verbunden ist, meistens noch etwas von seiner ursprünglichen Wesensart behalten, er scheint wie mit ausgestrecktem Zeigefinger auf diesen einmaligen, durch Raum und Zeit bestimmten Gegenstand hinzuweisen; auch der unbestimmte betont die Einmaligkeit. Hermann Paul (Deutsche Grammatik III, §§ 143 ff.) nennt den so verwandten Artikel den „individualisierenden“ und setzt ihn in Gegensatz zum „generalisierenden“, „der zu dem Subst. tritt, wenn dasselbe einen allgemeinen Begriff bezeichnet“ (§ 144). Fehlt der generalisierende Artikel, so ändert sich der gattungsmäßige Grundzug des betreffenden Substantivs nicht wesentlich; fehlt dagegen der individualisierende Artikel, so wird die Beschränkung des Wortsinns auf einen einzelnen bestimmten Gegenstand aufgehoben, das Substantiv erhält gattungsmäßigen, begrifflichen Charakter. Sternheim selber erhofft von dem artifellosen Substantiv stärkere Wirkung (Meister des Stils, S. 117), was natürlich in gefühlsstarker Dichtung unter gewissen Bedingungen möglich ist. Doch ist die Verwendung des artifellosen Substantivs bei ihm Manier, die fast blindlings waltet. (Verdächtig ist von vornherein, daß er zahlreiche ursprünglich gesetzte Artikel nachträglich in Manuskript und Korrektur tilgt.) Überdies ist beachtenswert, wie Sternheim die Wirkung der Sprache auffaßt: Er glaubt, „daß knappste begriffliche (!) Fassung die auf den Leser wirksamste ist“ (ebenda S. 117).

Sternheims Novelle „Fairfax“ beginnt mit dem Satz:

Nach Weltkriegs Schluß langweilte sich Jimmy Fairfax fraß in Prunksälen seines Palastes in der fünften Avenue New York . . .

Zweimaliger Ausfall des individualisierenden Artikels vor Substantiven, deren Einmaligkeit nach dem allgemeinen Sprachgebrauch den bestimmten Artikel verlangt. Daß Weltkrieg und Prunksäle nicht vollständig zum allgemeinen Begriff werden, wird durch den Zusammenhang verhindert; doch wird deutlich, daß zwischen den einzelnen Worten und dem Zusammenhang ein Widerspruch besteht.

Jetzt aber hatte er aus beginnender Verebbung des Lebens sich vorsichtig auf die Pidwider von Dickens eingelassen und für Wochenende eine Loge zu Carusos Auftreten gemietet (S. 5).

Ein einmaliges Wochenende ist gemeint, wie Carusos Auftreten beweist.

... sie hoffe, Sairfax erfülle ihr endlich in Europa andere Ansprüche, gespanntere Erwartungen, die sie infolge seines breitspurigen Auftretens und großzügiger Andeutungen an alte Welt habe (S. 14).

Europa ist gemeint. An sich würde alte Welt soviel bedeuten wie veraltete Welt, hingeschundene Zeit, verbrauchter Lebenswert, Vergangenheit.

Bisweilen fehlt bei Sternheim sogar das Possessivpronomen, wo der allgemeine Sprachgebrauch es verlangt.

... ließ rassige Tschereffinnen und Tschehinnen kommen, aber es schien, sie hatten Wasser in Adern ... (S. 8).

... Volk, das Sairfax, einer auf Zehen des anderen, verrenkter Hälse erwartete (S. 27).

So erscheinen die Adern, die Zehen von den betreffenden Menschen losgelöst und haben ihre konkrete Einmaligkeit verloren.

4.

Der sinnliche Stil ist zum Teil schon gekennzeichnet durch das Fehlen der Sprachformen, die den begrifflichen Stil ausmachen; seine eigenen Ausdrucksmittel sollen zunächst an einer Probe des impressionistischen Stils aufgezeigt werden: Arno Holz und Johannes Schlaf, Der erste Schultag:

Draußen auf der sogenannten Bauernvorstadt, zwischen den letzten kleinen, verkumpelten Häuserchen, die zu beiden Seiten der Chaussee mit ihren alten, gelben, geflügelten Strohdächern bis unten in die vielen, kleinen, freisunden Pfützen tauchten, in denen Holzscheite, Papierfahne, Enten und Strohwische schwammen, hatten die Jahrmarktsleute ihr Barackenlager aufgeschlagen.

Dicht vor seinem Eingange, neben einer alten, umgekippten Tonne, aus der sich ein langer, dünner Teerfaden bis unten mitten in den gelben Sand gebohrt hatte, war Kotel Thiel endlich stehen geblieben.

„Puß, die Hiße!“

Das Diarium, das ihm von seinem schnellen Humpeln bis unten auf den Bauch gerutscht war, hatte er sich wieder fest unter seine Weste geknöpft.

Die ganze Bauernvorstadt war heute wie auf den Kopf gestellt.

Hier, neben einem kleinen, dreieckigen Vorgärtchen, über dessen graue, schiefgenagelte Bretter sich nur eine einzige große, gelbe Sonnenblume bog, stand ein großer, roter, abgeschirrter Wagen, aus dessen beiden Blechschornsteinen es dick rauchte; dort, zwischen zwei braunen, wackligen Lehmmauern hatte eine keifende Bajazzofamilie ihr buntes, niedriges, zerrißenes Zelt aufgeschlagen. Auf einem langen, gelben Leiterwagen, an dem drei kleine, dürre, tohltschwarze Klepper angehalftert waren, hoßte ein altes, weißhaariges Zigeunerweib und lutschte aus einer dicken, verstaubten Weinflasche kalten Kaffee. Ihre roten Triefaugen hatte sie stier aufgerissen, die gelben Münzen an ihrem blauen Kopfpuß flackerten (Neue Weise, S. 182f.).

In dieser Sprache fehlt alles Gedankliche. Die Dinge und Vorgänge sind nicht zu allgemeineren Begriffen zusammengezogen, sondern einzeln genannt und geschildert. In der angeführten Stelle fehlt das abstrakte Substantiv vollständig, in der ganzen Schrift ist es außerordentlich selten. Das konkrete Substantiv ist sehr häufig, tritt bisweilen in Reihen auf (Holzscheite, Papierkähne, Enten und Strohwinde), weil ja die einzelnen Sinneseindrücke vermittelt werden, nicht der sie umfassende Begriff.

Der Stil wird beherrscht vom Beiwort. Fast jedes Substantiv ist von zwei, drei Adjektiven begleitet, die zum begrifflichen Verständnis durchaus nicht nötig sind, sondern den Gegenstand nach seinen mannigfaltigen Wirkungen auf die Sinne schildern, hauptsächlich auf den Gesichtssinn. Der Häufigkeit des Beiworts entspricht die Häufigkeit des Relativsatzes, der ja als ein zum Nebensatz erweitertes Beiwort gelten kann (Attribut-satz!). Er ist neben dem verhältnismäßig kurzen Hauptsatz der durchaus vorherrschende Satz.

Der Bedeutungsgehalt von Substantiv, Adjektiv und Verb ist sehr eng, das ganz Besondere, Einmalige mit seinen einzigartigen Eigentümlichkeiten wird ausgesagt: den letzten kleinen, verkumpelten Häuserchen — einer alten, umgekippten Tonne — gerutscht — graue, schiefgenagelte Bretter — klackerten. Dieser Sprache kommt es darauf an, daß der Sinneseindruck mit dem Wort möglichst genau „getroffen“ wird. Die Technik des Treffens ist hier noch nicht zur letzten Ausbildung gediehen; bei dem späteren Schlaf, ferner bei Schnitzler, Altenberg, Thomas Mann, Eduard Keyserling geht die Verästelung des Wortes noch weiter, so daß feinste Unterschiede und Schattierungen des Lichts, der Farbe, des Tons wiedergegeben werden können.

Immerhin ist die anschauliche Abschrift der Wirklichkeit bei Holz und Schlaf schon recht scharf, z. B. die Schilderung des erwachenden Morgens in der Studie „Der Tod“:

Im Zimmer wurde es jetzt hell. Die Messingtüren an dem weißen Kachelofen neben der Tür funkelten leise. Draußen singen die Späken an zu zwitschern. Vom Hafen her tutete es.

Unten hatte die Hoftür geklappt. Jemand schlurfte über den Hof. Ein Eimer wurde an die Pumpe gehakt. Jetzt quietschte der Pumpenschwengel. Stoßweise rauschte das Wasser in den Eimer. Langsam kam es über den Hof zurück. Die Tür wurde wieder zugeklappt. . . .

Der erste Sonnenstrahl blühte jetzt goldig über die Dächer weg in das Zimmer. Er legte einen hellen Schein auf die dunkelblaue Tapete über dem Bett und zeichnete die Fensterkreuze schief gegen die Wand. Die Bücherrücken auf dem

Regal funkelten, die Gläser und Glaschen auf dem Tisch fingen an zu flinkern. Die Arabesken des blanken Bronzerahmens um die kleine Photographie auf dem Tisch mitten zwischen dem weißen, auseinandergezerrten Verbandszeug und dem Geschirre glitzerten. Auf den Dächern draußen lärmten wie toll die Späßen. Unten auf dem Hofe unterhielten sich ganz laut ein paar Frauen (Neue Gleise, S. 211f.).

An diesem Abschnitt läßt sich besonders die versinnlichende Kraft des fein unterscheidenden und abtönenden Verbs beobachten: tuten, klappen, schlurfen, zwitschern, flinkern, sowie des Adverbs, des Epithetons des Verbums: stoßweise rauschte, blitzte goldig, zeichnete schief.

Die Häufung des Beiworts und die auf alle Einzelheiten sich erstreckende Schilderung machen die Sprache breit und bringen die Gefahr mit sich, daß die erstrebte ästhetische Wirkung nicht erreicht wird, daß der Leser die vielen Angaben gar nicht aufzunehmen imstande ist; namentlich dann nicht, wenn drei, vier Beiwörter dem Substantiv vorangehen und der Leser zunächst gar nicht weiß, welchem Gegenstand er die mannigfaltigen Eigenschaften anzuheften hat. Tatsächlich ist sinnlicher Stil nicht an die Häufung und die Mannigfaltigkeit der Mittel gebunden, die Naturalismus und Impressionismus anwenden. Ähnliche Sinnlichkeit erreichten, mit weniger aufdringlichen und verschwenderisch angewandten Mitteln, Immermann, Stifter und Keller und vor ihnen, wenn auch in bescheidenerem Grade, Salomon Geßner. Als sprechendes Beispiel sei Immermanns Schilderung der Arbeit des Hoffschulzen in „Münchhausen“ genannt. (Werke, hg. v. Harry Maync, Leipzig und Wien 1906, I, S. 158/59.)

Gespräche werden in den „Studien“ von Holz und Schlaf stets in direkter Rede wiedergegeben. Die Sprechweise ist nach der Eigenart der einzelnen Personen verschieden abgetönt. So gebraucht der Schauspieler in der Novelle „Papa Hamlet“ reichlich Zitate und kleine Brocken aus Shakespeare. Die Wiedergabe des gesprochenen Wortes mit allen Schwerfälligkeiten, Bequemlichkeiten und Schludrigkeiten der Umgangssprache ist fast phonographisch getreu. Selbst Stöhnen, Gähnen, Rülpsen wird in Buchstaben festgehalten.

Die genannten Sprachmittel der Sinnlichkeit sind mehr oder weniger Gemeingut des naturalistischen oder impressionistischen Sprachstils. Die Lautwiedergabe erstreckt sich auch auf Tierstimmen und Geräusche der Natur und der Technik.

Taf, taf, taf, sagte es, taf, taf, taf — taf — taktaf — taktaktaf — taktaf — taf — taktaktaf . . . Wie in einem großen Telegraphen-Bureau hörte sichs an.

Es waren die feindlichen Kugeln, die mit diesem Geräusch in die Stämme schlugen, hinter denen wir standen (D. v. Liliencron, Sämtl. Werke I, S. 51).

Der Tambour schlägt unausgesetzt plum=bum, plum=bum, plum=bum, immer nach dem zusammenfallenden ersten Schlag der nachfolgende einzelne (S. 57).

Die Mitrailleuse knattert dazwischen: es hört sich täuschend an wie vom Schiffsdeck in die Tiefe rasselnde Anker. Rrrrrrrt — Rrrrrt — (S. 262).

Gar mit Deutlichmachung des Schalles durch besonderen Druck, durch Klein- und Setzdruck:

Da . . . **bisssssst — bum!** die erste Granate (S. 50).

Stunden und Stunden und Stunden lang schrieb sie wie im Galopp Rezepisse, gummierte gelbe Streifen, stempelte, tum tum tum tum=pum! (Altenberg, Was der Tag mir zuträgt, S. 44.)

Das Glockenspiel von St. Marien setzte mit einem Chorale ein: pang! ping, ping — pung! ziemlich taftlos, so daß man nicht recht zu erkennen vermochte, was es eigentlich sein sollte, aber doch voll Feierlichkeit . . . (Th. Mann, Budenbrooks. Ges. Werke I, 18).

5.

Zu den vorzüglichen Sprachmitteln des sinnlichen Stils gehören Vergleich und Metapher. „Papa Hamlet“ ermangelt der metaphorisches Sprache fast ganz, ein Beweis dafür, wie sehr die Verfasser nur Abschreiber der Natur waren, nicht Erleber. Ihre Schilderungen wirken wie Photographien. Die metaphorische Auffassung, die neue Eindrücke zu dem vorhandenen Besitz an Vorstellungen in Beziehung setzt, ihm einverleibt und mit ihm verschmelzt, macht sich die Wirklichkeit inniger zu eigen als die voraussetzungslose, unpersönliche Spiegelung (soweit eine solche überhaupt möglich ist). Mit dem Vergleich und der Metapher fügt der Dichter dem wirklichen Tatbestand etwas hinzu aus seinem eigenen Besitz und formt die Wirklichkeit um. Die metaphorische Sprache kann ihrem Wesen nach nicht anders als umformend und subjektiv sein, mag die Umformung auch häufig so geringfügig sein, daß sie kaum merkbar und als Ausdruckswert nicht zu greifen ist. (Siehe die betreffenden Begriffe!) Werden jedoch zwei ähnliche Vorstellungen zueinander in Beziehung gesetzt, ohne daß die Gefühlswerte der einen auf die andere übertragen werden, handelt es sich also nur darum, einen sinnlichen Eindruck durch Vergleich möglichst anschaulich wiederzugeben, so ist der subjektive Charakter verhältnismäßig gering. Und was die Umformung der Wirklichkeit angeht, so ist zu sagen, daß durch Vergleiche und Metaphern, wie die hier angeführten, offenbar gerade das Gegenteil der Umbildung erstrebt wird, nämlich möglichst getreue Wiedergabe

des sinnlichen Eindrucks, d. h. der metaphorische Stil wird in den Dienst des „Treffens“ gestellt und dient ihm aufs beste.

Aus Thomas Manns Idylle „Herr und Hund“:

Auf seinem breiten Schädeldach sowie an den kühlen Ohrlappen bildet das Schwarz mit dem Rostbraun ein schönes, samtenes Muster, und zum Erfreulichsten an seiner Erscheinung ist der Wirbel, Büschel oder Zipfel zu rechnen, zu dem das weiße Haar an seiner Brust sich zusammendrehet, und der gleich dem Stachel alter Brustharnische waagerecht vorragt (Ges. Werke IV, S. 232).

... Weg, den gewaltige Eichen einsäumen, weidenartig bizarr sich gebärdende Riesen, deren weiße, sammentragende Wolle zu Anfang Juni die ganze Gegend verschneit (S. 234).

... eine Dampfpfeife läßt zuweilen ihren heulenden Kopftön hören (S. 234).

Aus diesem Schwall und Bodendickicht nun aber ranken überall die Walddrebe, der wilde Hopfen spiralförmig, in breitblättrigen Girlanden an den Bäumen empor, und noch im Winter halten ihre Stengel die Stämme wie harter, unzerreißbarer Draht umschlungen (S. 279).

In diesen Proben ist der Vorstellungsgehalt des zum Vergleich herangezogenen Wortes eingeschränkt, die Beziehung zwischen den beiden Vorstellungen sehr eng, nämlich schlagende Ähnlichkeit des sinnlichen äußeren Eindruckes. Hinter dem Vergleichswort tut sich keine Welt auf; so geht z. B. von dem möglichen Stimmungswert von Brustharnisch, etwa wehrhafte Ritterlichkeit, nichts in die Vorstellung von dem Haarzipfel über. Das Wort dient lediglich zur Versinnlichung.

Die Beziehung zwischen den beiden Vorstellungen ist bei impressionistischen Schriftstellern bisweilen so eng, die Ähnlichkeit so stark, daß sie an Übereinstimmung heranreicht, daß also, wie Luise Thon in ihrer Untersuchung der „Sprache des deutschen Impressionismus“ (S. 27) zeigt, der Vergleich nur noch äußere Form ist.

L. Thon führt als Belege folgende Beispiele an:

„Er ritt zum Rittmeister . . . den Eisenschimmel neben sich, der mit gehobenem Kopf tänzelte und Luft einzog wie ein junges, schönes und eitles Pferd, das es war“ (Hofmannsthal, Reitergeschichte, S. 22).

„Auf den Äderchen an den Hängen schimmerten die weißen Kopftücher wie hellere Flecken auf blaßgelblichem Grund“ (Cl. Diebig, Weibsdorf, S. 66).

„Tatsächlich werden die Kopftücher in diesem Falle als hellere Flecken gesehen“, fügt L. Thon hinzu (S. 27); nicht also als etwas, das ihnen nur gleicht.

Die versinnlichende Kraft der metaphorischen Sprache erweist sich be-

sonders da, wo es sich darum handelt, rein Geistiges anschaulich-konkret auszusagen, Abstraktes zu verdinglichen. Vergleich und Metapher sind es vornehmlich, die den Stil der Dichterphilosophen Schopenhauer, Schöner, Nietzsche von dem der Nur-Philosophen scheiden.

Wir können die Zeit einem endlos drehenden Kreise vergleichen: die stets sinkende Hälfte wäre die Vergangenheit, die stets steigende die Zukunft; oben aber der unteilbare Punkt, der die Tangente berührt, wäre die ausdehnungslose Gegenwart . . . Oder: die Zeit gleicht einem unaufhaltbaren Strom, und die Gegenwart einem Selsen, an dem sich jener bricht, aber nicht ihn mit fortreißt (Schopenhauer, *Sämtl. Werke* I, S. 374).

Die Kreuzspinne fängt ihren Raub mittelst eines Netzes aus feinen und langen Fäden; ohne das Netz weiß sie nichts zu fangen. Ähnlich mit unserer Seele. Nur mit einem Netze feiner Nervenfasern vermag sie Empfindungen zu fangen, indem sie belauscht, was aus der Außenwelt diese Fäden berührt. Aber brauchen deshalb alle Spinnen ein solches Netz, ihren Raub zu fangen? Mit nichten; es gibt solche, die ihn unmittelbar aus einem Hinterhalte ergreifen. So könnten also auch die Pflanzen ihre Empfindungen ohne Nervenetz unmittelbar zu ergreifen wissen (G. Th. Schöner, *Nanna*, S. 31).

Hier ist der Vergleich zum Analogieschluß geworden.

Man kann gleichnißweise sagen, daß die Zeitalter der Kultur den Gürteln der verschiedenen Klimata entsprechen, nur daß diese hintereinander und nicht wie die geographischen Zonen nebeneinander liegen. Im Vergleich mit der gemäßigten Zone der Kultur, in welche überzugehen unsere Aufgabe ist, macht die vergangene im ganzen und großen den Eindruck eines tropischen Klimas. Gewalttame Gegensätze, scharfer Wechsel von Tag und Nacht, Glut und Farbenpracht, die Verehrung alles Plötzlichen, Geheimnisvollen, Schrecklichen, die Schnelligkeit der hereinbrechenden Unwetter, überall das verschwenderische Überströmen der Füllhörner der Natur: und dagegen in unserer Kultur, ein heller, doch nicht leuchtender Himmel, reine ziemlich gleich verbleibende Luft, Schärfe, ja Kälte gelegentlich: so heben sich beide Zonen gegeneinander ab. Wenn wir dort sehen, wie die wütendsten Leidenschaften durch metaphysische Vorstellungen mit unheimlicher Gewalt niedergerungen und zerbrochen werden, so ist es uns zu Mute, als ob vor unseren Augen in den Tropen wilde Tiger unter den Windungen ungeheurer Schlangen zerdrückt würden; unserem geistigen Klima fehlen solche Vorkommnisse, unsere Phantasie ist gemäßigt; selbst im Traume kommt uns das nicht bei, was frühere Völker im Wachen sahen (Nietzsche III, S. 223).

Die Vergleiche sind breit ausgeführt, Einzelheiten des Bildes werden hervorgehoben und metaphorisch gedeutet, aus reichen Quellen strömt den abstrakten Begriffen Lebenssaft zu.

Im gleichen Sinne kann die Synekdoche wirken. Bei den verschiedenen Arten der Synekdoche, die von der antiken Rhetorik unterschieden werden, handelt es sich im Grunde um ein und dasselbe: Statt einer allgemeineren, unbestimmteren, häufig abstrakten Vorstellung zwingt

der Schriftsteller dem Leser eine engere, bestimmtere, konkretere auf, sei es nun, daß statt der Gesamtvorstellung ein einzelnes Merkmal gegeben wird, oder statt des Begriffes ein Beispiel, statt der Gattung die Art.

Viel zu viel Wert auf die Meinung anderer zu legen ist ein allgemein herrschender Irrwahn: mag er nun in unserer Natur selbst wurzeln, oder infolge der Gesellschaft und Zivilisation entstanden sein; jedenfalls übt er auf unser gesamtes Tun und Lassen einen ganz übermäßigen und unserm Glücke feindlichen Einfluß aus, den wir verfolgen können, von da an, wo er sich in der ängstlichen und sklavischen Rücksicht auf das qu'en dira-t-on zeigt, bis dahin, wo er den Dolch des Virginius in das Herz seiner Tochter stößt, oder den Menschen verleitet, für den Nachruhm Ruhe, Reichtum und Gesundheit, ja, das Leben zu opfern." (Schopenhauer IV, S. 418/19).

Der Mensch für sich allein vermag gar wenig und ist ein verlassener Robinson: nur in der Gemeinschaft mit den andern ist und vermag er viel (S. 426).

Auch das eigentliche Beispiel, das sich als eine ausgeführte Synekdoche auffassen läßt (vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 155), ist bei Schopenhauer außerordentlich häufig und dient dazu, einen allgemeinen Begriff an einem oder mehreren ihm zuzuordnenden Einzelfällen sinnlich deutlich zu machen. So wird die überschwengliche Sorge um die Meinung anderer veranschaulicht an dem Verhalten der Mörder Thomas Wix und Lecomte bei ihrer Hinrichtung (Schopenhauer IV, S. 420/21). So wird die Behauptung, ein Schlag entehre nicht, bewiesen und veranschaulicht an mehr als einem halben Duzend beispielhafter Anekdoten aus griechischen und römischen Schriftstellern.

6.

Die Ausdruckswerte Begrifflich und Sinnlich haben enge Beziehungen zu dem Begriffspaar „typisierender und individualisierender Stil“, das Johannes Volkelt eingehend behandelt (System der Ästhetik III, S. 344 ff.). Volkelt hat Bedenken gehabt, die typische und individualistische Form des Ästhetischen in die Stilbegriffe aufzunehmen. Er meint: „... hier handelt es sich nicht um einen Stilgegensatz im strengen Sinne des Wortes, sondern um ein Grundgestaltenpaar ... Allein man kann hier doch mit einer gewissen Berechtigung von einem Stilgegensatz sprechen“ (S. 344). Wenn Volkelt schon auf Grund seines weiten Stilbegriffs — einheitliches Gepräge des Kunstwerks, Einheit der Gestaltung — Bedenken gegen dieses Begriffspaar hat, so fragt es sich auf dem engen Gebiet des Sprachstils erst recht, ob dieser Gegensatz sinnvoll und für die Erfassung von Sprachstilen verwendbar ist.

Volkelt unterscheidet drei Bedeutungen des Gegensatzes von typisieren-

dem und individualisierendem Stil und macht sie deutlich an der verschiedenen Darstellung menschlicher Charaktere (II, S. 69–87). Die erste Bedeutung beruht darauf, daß die zufälligen individuellen Züge, die einmaligen kleinen Gewohnheiten und Sonderbarkeiten entweder nicht betont oder betont sind; die zweite darauf, daß die individuellen Auswirkungen des wesenhaften Kernes der Persönlichkeit weniger oder mehr beachtet und dargestellt sind; die dritte gründet sich auf diese wesenhaften Züge selber. „Wenn die das Wesen einer Persönlichkeit bildenden Züge in vereinfachter Art zur Darstellung kommen; wenn aus der Zusammensetzung und Verwicklung, die den Kern der Persönlichkeit bildet, nur gewisse Seiten herausgehoben, die übrigen vernachlässigt werden: so geht der Eindruck nach dem Typischen hin. Die Individualität als solche tritt um so ausgeprägter hervor, je mehr das Vielseitige und Verschlungene, das ihren Kern bildet, vom Dichter zur Darstellung gebracht ist“ (II, S. 83).

Volkelt sieht nun für den typisierenden Stil dieser dritten Richtung eine große Gefahr: „Werden aus den wesenhaften Seiten eines Charakters nur wenige oder wird gar nur eine einzige herausgehoben, so entsteht leicht der Eindruck des Abstrakt-Gattungsmäßigen. Wir glauben nicht mehr ein lebensvolles Individuum, sondern nur noch die Verkörperung einer Abstraktion vor uns zu haben“ (II, S. 83). Entsprechendes gilt von der Darstellung des Ortes und der Handlung.

Wendet man Volkelts Gedanken auf den Sprachstil an, so zeigt sich sofort, daß wir es hier nicht mit einem neuen Begriffspaar zu tun haben, sondern eben wieder mit dem Gegensatz des begrifflichen und sinnlichen Stils. Und die Gefahr, den Eindruck des Abstrakt-Gattungsmäßigen hervorzurufen, die nach Volkelt nur der dritten Art des typisierenden Stils droht, besteht — zum mindesten auf dem Gebiet des sprachlichen Ausdrucks — für alle drei. Man sieht also: Die Stilbegriffe Typisierend und Individualisierend sind viel weitere Begriffe als unsere Sprachstilbegriffe Begrifflich und Sinnlich; sie beziehen sich auf die gesamte künstlerische Gestaltung. Die Sprachstilbegriffe Begrifflich und Sinnlich können in jene weiteren Begriffe eingehen, müssen es aber nicht. Charlotte Bühler (Die Typisierung in der Dichtung) hat gezeigt, daß „subtile Nuancierung“ und „impressionistische Feinheit der Beobachtung“, d. h. also sinnlicher Stil, die Darstellung vereinfachter Typen keineswegs ausschließen. Sie sieht gerade in dieser Vereinigung das Gepräge des kommenden Stils, der wieder auf Typisierung ausgeht, ohne dabei die sprachlichen Errungenschaften des Impressionismus aufzugeben.

Knapp — Breit.

1.

Über die Anwendbarkeit der Stilgrundbegriffe Knapp und Breit entscheidet nicht die Silbenzahl. Die Länge der Worte, der Abschnitte und der ganzen Dichtungen sagt fast nichts darüber aus, ob der Sprachstil knapp oder breit ist. Eine umfangreiche Dichtung kann in knapper Sprache verfaßt sein, vielsilbige Worte, nämlich Wortzusammensetzungen, können geradezu das Merkmal eines knappen Stils sein. Lange Sätze sind sehr wohl mit Knappheit des Stils vereinbar, z. B. in Definitionen. Daher bezeichne ich denn auch dieses Begriffspaar nicht mit Kurz — Lang, sondern Knapp — Breit. Ich schließe mich hier an Ernst Elster an, der die Bezeichnungen Knappheit und Breite verwendet (Stilistik, S. 77—79), während Eduard Engel sich der irreführenden Benennung Kürze bedient (Deutsche Stilkunst, S. 340 ff.) und den entgegengesetzten Stil schulmeisterlich tadelnd „Wortmacherei“ nennt.

Die Darstellung flüchtiger Empfindungen vor einem kleinen Ausschnitt der Sinnenwelt macht leicht auf den oberflächlichen Betrachter den Eindruck der Kürze, ohne daß von Knappheit des Stils die Rede sein könnte. Schriftsteller täuschen sich selber in dieser Hinsicht über ihren Stil. Alfred Kerr sagt in der Einleitung zu seinen gesamten Schriften (Berlin 1917, 1. Reihe I, S. XVIII): „Aus einem Gedanken macht der Stüdmacher ein Stüd. Der Schriftsteller einen Aufsatz. Ich einen Satz.“ Und doch liebt Kerr die Wiederholung, oft in Klammern gegeben, die sicherlich nicht zum Wesen des knappen Stils gehört; und er liebt es auch, einen Gedanken spielerisch von vielen Seiten anzusehen und aufzuzeigen. Er kann knapp sein, ist es häufig, z. B. wenn er in Form eines antithetischen Spruches die Endsumme seiner Ausführungen auszählt. Von seinen vielen äußerlich kurzen und kürzesten Sätzen darf man sich nicht verführen lassen; denn es sind vielfach nur Satzglieder, die er, den üblichen Regeln der Zeichensetzung zuwider, durch Punkte gegeneinander abtrennt.

P. Altenberg urteilt über seine „Studien“ so: „Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2—3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im

eigenen Geiste, mit einem Worte sie dünnflüssig und verdaulich zu machen" (P. Altenberg, Was der Tag mir zuträgt, S. 6).

Doch schon die sprachliche Fassung dieses Selbsturteils könnte Zweifel an seiner Richtigkeit erregen. Ich sprach schon von seinem Kunstverfahren, Gesagtes vielfältig abzuwandeln und zu wiederholen. Auch er kann knapp schreiben, weil er wie A. Kerr ein Meister des treffenden Wortes ist, tut es aber im ganzen nicht. Seine Skizzen sind kurz, aber durchaus nicht immer knapp. Knappheit ist von vornherein nicht Sache des Impressionisten.

Worauf es bei der Entscheidung über Knappheit oder Breite eines Stils ankommt, ist das Verhältnis zwischen dem ausgesagten Gedanken und dem Aufwand an Sprachmitteln.

Es gibt zwei Hauptarten des knappen Stils. Die eine entsteht durch „Einfachen“ — um ein Bild zu gebrauchen, das Nießsche auf den Stil des Tacitus anwendet (Werke IV, S. 88) — die andere durch Auslesen und Auslassen. (Wenn Altenberg über seinen Stil ähnlich urteilt wie Nießsche über Tacitus, so ist das wieder eine Selbsttäuschung: Er liest nicht ein, sondern liest aus, wo er knapp ist.)

Eine andere Art, der Tagebuch- und Telegrammstil, entsteht durch Aussparen von Worten, hauptsächlich syntaktischen Bindegliedern, was oft bis zur Vergewaltigung der Sprache führt.

Von der ersten Art des knappen Stils mußte schon unter „Begrifflich“ gehandelt werden. Die beiden Stilbegriffe decken sich zum Teil. Knapper Stil wird möglich durch Zusammenfassen der Einzelwesen zur Gattung, der Beispiele zum Begriff, der Teilvorstellungen zur Gesamtvorstellung, wodurch dann der Stil notwendig begrifflich wird.

Knappheit des Stils kann aber auch dadurch gegeben sein, daß aus der Fülle der zu Gebote stehenden Empfindungen oder Vorstellungen eine besonders bedeutsame ausgewählt wird, während alles Übrige ungesagt bleibt. Das auserlesene Wort ist aber so aufschlußreich, daß das Ungesagte dadurch auch mitvorstellbar wird. Ernst Elster kennt nur diese zweite Art des knappen Stils. „Knappheit liegt . . . dort vor, wo der Sprechende oder Schreibende aus der Fülle der in eine Gesamtvorstellung eingehenden Vorstellungen nur wenige zur Darstellung auswählt“ (S. 80).

Beiden Arten gemeinsam ist das Vermeiden von Umständlichkeiten, Umschreibungen und Wiederholungen, kurz von allen Stilercheinungen, die den verschiedenen Abarten des breiten Stils eigen sind.

Die verschiedenen Abarten des breiten Stils können an dieser Stelle nicht

alle aufgezeigt und veranschaulicht werden. Knappheit und Breite gehören zu den äußerlichsten Stilbegriffen, und es ist ohne weiteres ersichtlich, daß die ihnen zugehörigen Sprachformen je nach ihrer Verbindung mit andersartigen Sprachformen gar mannigfaltige ästhetische Wirkungen tun können. Vom breiten Stil war schon die Rede bei der Darstellung des sinnlichen Stils, wie vom knappen bei der Darstellung des begrifflichen; und beide werden wieder zu erörtern sein bei den Begriffspaaren Bestimmt – Glat, Schlicht – Ausgestattet, Glat – Rau.

2.

Die Kunst des Auslesens und Auslassens versteht meisterlich Heinrich von Kleist. Eine kurze Bemerkung, gleichsam eine Bühnenanweisung: und der ganze Vorgang erhält eine pralle Anschaulichkeit, wie sie sonst selten durch ausführliche Schilderungen mit gehäuften Beiworten erreicht wird.

Das Unwetter, das bei Kohlhaasens erstem Abenteuer vor der Tronkenburg herrscht, wird im Verlauf der Erzählung mit folgenden kurzen Nebensätzen und Adverbien bedacht:

Er hielt, in einem Augenblick, da eben der Regen heftig stürmte, mit den Pferden still, und rief den Schlagwärter, der auch bald darauf, mit einem grämlichen Gesicht, aus dem Fenster sah (Werke III, S. 142).

„Nun! was bin ich schuldig?“ — fragte er; und holte die Groschen, die der Zollwärter verlangte, mühselig unter dem im Winde flatternden Mantel hervor (S. 142).

Der Burgvogt, indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknüpfte, kam, und fragte, schief gegen die Witterung gestellt, nach dem Paßschein (S. 142).

„Nun!“ sprach der Junker, da eben das Wetter wieder zu stürmen anfang, und seine dürrn Glieder durchsauste: „laßt den Schlucker laufen“ (S. 145).

Kohlhaas, über eine so unverschämte Forderung betreten, sagte dem Junker, der sich die Wamsstöcke frierend vor den Leib hielt, daß er die Rappen ja verkaufen wolle; doch dieser, da in demselben Augenblick ein Windstoß eine ganze Last von Regen und Hagel durchs Tor jagte, rief, um der Sache ein Ende zu machen: „wenn er die Pferde nicht loslassen will, so schmeißt ihn wieder über den Schlagbaum zurück“; und ging ab (S. 145).

Die verblüffende Anschaulichkeit der in die Erzählung eingeschobenen kurzen Angaben beruht hauptsächlich darauf, daß die Wirkung des Unwetters auf die verschiedenen Personen in einer kleinen Gebärde aufgezeigt wird.

Vgl. die knappen Angaben über Haltung und Gebärde der Beratenden im Schlosse des Kurfürsten von Sachsen, winzige Einzelzüge, auserlesen

aus dem Gesamtbild, aber so aufschlußreich und in ihrer Wirkung so weitreichend, daß der Leser nicht nur eine deutliche Vorstellung von der äußeren Erscheinung, sondern manchmal auch vom Charakter der Sprecher gewinnt. Ähnlich in dem Bericht über Kohlhaasens Besuch bei Luthar und über die Hinrichtung.

Der knappe Stil Kleists beruht nicht nur auf Auslese und Auslassen, sondern auch auf Zusammenziehen, „Einfachen“. Schon Scherer hat den Stil der Novelle „Das Erdbeben in Chili“ stellenweise als fast „auszugsartig“ empfunden. (W. Scherer und O. Walzel, Geschichte der deutschen Literatur, Berlin, 3. Aufl. 1921, S. 526). Erstaunlich ist das trotz des Einfachens sinnliche Gepräge dieses Stils, das eben durch die knappen auserlesenen Angaben erreicht wird.

3.

Als Schulbeispiel knappen Stils gelten Lessings Fabeln. Nicht Lessings Schriften überhaupt. In seinen Streitschriften geht er manchmal recht ins Breite; der Zorn reißt ihn fort. Die Knappheit des Stils der Fabeln ist Ergebnis des Auslesens und Zusammenziehens zugleich; trotzdem bleibt ein ziemlicher Grad der Anschaulichkeit gewahrt. Mit welchen Mitteln Lessing die im Verhältnis zur Knappheit erstaunliche Sinnlichkeit erreicht, sei an einem Beispiel gezeigt.

Der Löwe und der Hase.

Ein Löwe würdigte einen drolligen Hasen seiner näheren Bekanntschaft. Aber ist es denn wahr, fragte ihn einst der Hase, daß euch Löwen ein elender krähender Hahn so leicht verjagen kann?

Allerdings ist es wahr, antwortete der Löwe; und es ist eine allgemeine Anmerkung, daß wir große Tiere durchgängig eine gewisse kleine Schwachheit an uns haben. So wirst du z. B. von dem Elefanten gehört haben, daß ihm das Grollen eines Schweins Schauer und Entsetzen erwecket. —

Wahrhaftig? unterbrach ihn der Hase. Ja, nun begreif ich auch, warum wir Hasen uns so entsetzlich vor den Hunden fürchten. (Sämtl. Schriften I, S. 196).

Der Hase spricht vom elenden krähenden Hahn und von den Hunden, von den Tieren selbst, der Löwe dagegen vom Grollen eines Schweins, nicht vom Schwein. Denn wie der Elefant nicht das Schwein fürchtet, fürchtet der Löwe nicht den Hahn; nur die Stimme der Tiere verursacht ihnen Schauer und Entsetzen. Der Hase fürchtet sich vor den Hunden, und so überträgt er sein Empfinden auf den Löwen: daß euch Löwen ein elender krähender Hahn so leicht verjagen kann. Die verschiedenartigen Empfindungen des Löwen und des Hasen den anderen Tieren gegenüber sind durch die weisliche Verwendung der sinnverwandten

Worte trotz aller Kürze deutlich ausgedrückt. Der kurze erste Satz sagt außerordentlich viel aus. Das Verb würdigen läßt den Abstand spüren, den der Löwe trotz näherer Bekanntschaft zwischen sich und dem Hasen gewahrt wissen will, und das Beiwort drolligt gibt den Grund der Bekanntschaft an: Der Löwe hält sich den Hasen als Spaßmacher.

Der Sinnfülle der Worte und ihrem Reichtum an Beziehungen ist es also zum großen Teil zu danken, daß äußerste Knappheit sich von trockner Begrifflichkeit freihält. Die direkte Rede wirkt dazu mit.

Die Sprache der Wissenschaft und der Behörden kennt noch manche Sprachmittel, die der Knappheit der Rede dienen, und die zum Teil auch, aber selten, in der dichterischen Sprache begegnen.

Ernst Kieseritzky gibt in seinem Buch über „Die Schönheit unserer Muttersprache“ folgendes Beispiel aus einem Handbuch der deutschen Geschichte: „Durch Häufung der Benefizien, vielfache Verleihung derselben als Eigentum, Vergabung ganzer Landschaften, Grafschafts- und Markgrafschaftswürden und durch Abrundung, gute Ausnutzung und Bewirtschaftung der immer erweiterten Gebiete entstanden mächtige Territorialherren, die nur durch das eigene Interesse und das lose Band der Treue an den Herrscher gefesselt waren“ (S. 253). Diesem Satz setzt Kieseritzky folgende verbesserte Fassung gegenüber:

„Benefizien wurden von Begünstigten gehäuft, viele von ihnen zu Eigentum verliehen, ganze Landschaften wurden vergabt mit Grafen- und Markgrafenwürden. Wenn es den Beliehenen gelang, ihren Besitz abzurunden, die wachsenden Gebiete gut auszunutzen und zu bewirtschaften, wurden sie mächtige Landesherren. Dann aber waren sie nur noch durch das eigene Interesse und durch das lose Band der Treue an den Herrscher gefesselt“ (S. 255).

Die ursprüngliche Fassung ist um 22 Silben kürzer. Diese Kürze ist hauptsächlich dadurch erreicht, daß substantivische Wendungen ganze Sätze vertreten. Aber das nominale Gepräge macht den Satz plump und schwer lesbar, und daher hält Kieseritzky seine Fassung mit Recht für die bessere, wenn sie auch der Silbenzahl nach länger ist.

Auch das Partizip gilt als Mittel des knappen Stils. Das dürfte aber nur in den wenigsten Fällen richtig sein. Wenn man für die Partizipialkonstruktion einen Nebensatz mit einleitender Konjunktion einsetzt, dann tritt freilich eine Verlängerung um ein paar Silben ein, ein Hauptsatz jedoch ist nicht länger.

Partizipialsätze sind bei Liliencron außerordentlich häufig.

Wir schlichen, Indianern gleich, hinter Knick und Wall, jede Terrainfalte sorgsam benutzend. Voran wir zwei, nach allen Seiten spähend (I, S. 15). Noch immer hielt er regungslos; nur zuweilen den Krimstecker gebrauchend oder in die Karte blickend. Sein großer Dunkelbrauner kaute unaufhörlich den linken Trensenzügel, ab und zu mit dem Kopfe nickend (I, S. 18). Ich ritt, mich vom Hauptmann verabschiedend, zurück zum General, das Schreckenstal vermeidend (I, S. 25).

Was hier und in den meisten Fällen bei Liliencron durch das Partizip erreicht wird, ist etwas ganz anderes als Knappheit. (Siehe „Ruhig – Bewegt“!)

Aus den oben angeführten Beispielen ist ein Satz auszunehmen: Voran wir zwei, nach allen Seiten spähend. Aber nicht wegen der Partizipialkonstruktion, sondern wegen des fehlenden Verbs im Hauptsatz. Der Nominalsatz ist der vorbildliche Satz im möglichst knappen Bericht, der auf grammatische und stilistische Abrundung verzichtet. Man findet ihn in Katalogen, Börsen- und Marktberichten, auch in Tagebüchern.

Der Himmel grau, rings umwölkt, abwechselnd ein Regentropfen oder ein Sonnenstrahl. Ein Vögelchen, das sich zum Ausruhen auf einen Grashalm niederließ, dabei aber, als der Halm sich bog und einzuknicken drohte, fortwährend mit den kleinen Flügeln flatterte, um sich leichter zu machen. Uechtritz am Brunnen. Prinz Friedrich von Preußen zu ihm über Immermann, nachdem das Düsseldorfer Theater gesprengt war: „Niemand wagte je, dem Mann etwas (im Leitungskomitee) zu sagen; nur ich tat es zuweilen.“ Spaziergang nach der kleinen Schweiz, während meine Frau ihr Bad nahm; ganz einsam, mächtige Felsblöcke, von denen der eine auf den Namen des Königs von Sachsen getauft ist; oben im Pavillon geschrieben. Dann mit Putliz zur Waldquelle, zu Hause kommend der Juwelier Hossauer aus Berlin . . . (Fr. Hebbel, Tagebücher IV, S. 7/8).

In der Dichtersprache kann der verblose Satz verschiedene ästhetische Wirkung tun. Darüber später. Dasselbe gilt vom Verbalsatz, der, da ja das Subjekt fehlt, ebenfalls als verkürzter Satz aufgefaßt werden kann.

4.

Von den verschiedenen Arten des breiten Stils mußte bereits eine im I. Kapitel behandelt werden, nämlich jener Sprachstil, der als Gegensatz des auslesenden und auslassenden gelten kann, jener Stil, der möglichst viele Einzelheiten gibt.

Umständliche Breite des Stils, hervorgegangen aus dem Wunsche, möglichst deutlich und verständlich zu sein, ist ein Kennmal der Aufklärung. Gottsched erörtert in dem „Hauptstück“ seiner „Ausführlichen Redekunst“, das „von dem Unterschiede der guten Schreibart und ihrem Gebrauche in einer Rede“ handelt, die „Ausführlichkeit der Schreibart“ und

stellt als erste Stilregel auf: „I. Muß man nichts im Sinne behalten, was man denkt. Gewisse Leute behalten allemal die Hälfte von ihren Gedanken für sich, und meinen, der Leser werde schon alles erraten können. Daher reden sie fast in lauter Rätseln: Entweder weil sie nicht glauben, daß sie andern dunkel sein werden; oder weil sie gern für scharfsinnige Redner und Stribenten angesehen sein wollen. Diesem nun vorzubeugen, verschweige man ja keinen Umstand, ja kein Wort, was zu desto besserem Verstande der Sachen gehöret: So wird gewiß kein Satz zu kurz geraten“ (S. 353). In demselben Paragraphen (§ IX) empfiehlt er, weder die Hilfsverben sein und haben noch das Fürwort ich auszulassen, und im folgenden (§ X) gibt er den Rat: „Hernach muß man auch, diese Verknüpfung (der Gedanken) anzudeuten, sich der rechten Bindewörter bedienen; damit nicht die Worte eine Verwirrung anrichten mögen, wo die Gedanken an sich ganz ordentlich sind“ (S. 354).

Ein Stil, aus dem sich solche Stilregeln herleiten lassen, erniedrigt Klarheit zu Platttheit, und es gilt für ihn das Wort Voltaires, das Geheimnis des Langweiligen bestehe darin, alles zu sagen. Das ist der Fall der Sprache Gottscheds selber.

Aus Gottscheds „Lob- und Gedächtnisrede auf Martin Opitz“:

Es ist niemals ein Vorrecht großer und berühmter Städte gewesen, große Männer hervorzubringen, die sich durch Verstand und Tugend in der Welt hervorgetan haben. Man hat es fast durchgehends angemerkt, daß die kleinsten Örter, die geringsten Siedeln, es fast zu allen Zeiten den prächtigsten Hauptstädten darinnen zuvor getan haben. So sehr auch vormals sieben der berühmtesten Städte um die Ehre gestritten haben, des göttlichen Homers Geburtsort zu sein: so gewiß ist es ausgemacht, daß keine von ihnen recht gehabt; und daß ein unansehnliches Dorf, ja, vielleicht gar ein offenes Feld, oder das Ufer eines Flusses, diesem großen Dichter den ersten Atem gegeben hat. Ein kleiner Siedeln bei Mantua hat der Weltbeherrscherin, Rom, den größten unter allen ihren Dichtern geliefert; und ein arpinatisches Dorf hat ihm den vortrefflichsten Redner geschenkt, dessen Verstand und Geist der Größe des römischen Reiches gleich und würdig gewesen. Was ist es also Wunder, daß auch das kleine Bunzlau unserm großen Germanien einen Poeten geliefert hat, den auch die größten Residenz- und Handelsstädte noch durch keinen ihrer Söhne übertroffen haben. Ich verachte deswegen diese, wegen ihrer angenehmen Lage und fruchtbaren Gegend beliebte Stadt ganz und gar nicht. Ich gestehe, daß sie auch andrer gelehrten Männer wegen, die sie hervorgebracht hat, schon merkwürdig genug sein würde. Ich preise sie vielmehr glücklich, daß sie es darin allen andern Städten Deutschlands zuvor getan, indem sie uns den unsterblichen Opitz zur Welt geboren hat; der sie, wenn sie gleich sonst nichts Merkwürdiges aufzuweisen hätte, bis auf die spätesten Zeiten in dem Andenken der Nachwelt erhalten könnte.

Doch, was halte ich mich bei der Vaterstadt unsers deutschen Ennius auf;

da doch dieselbe mehr Glanz von ihrem Sohne erlangt hat, als sie demselben hat mittheilen können? Hätte man nicht dieselbe lieber gar im Stillschweigen übergehen sollen; da es ohnedies ein schlechtes Lob großer Leute ist, welches von der Geburtsstadt, oder von dem Vaterlande derselben hergenommen wird? Allerdings, Magnifice, gnädige, und hochzuehrende Anwesende, hätte man bei unserm vortrefflichen Dichter daselbe gänzlich verschweigen können; und wenn es gleich ein berühmtes Athen, ein großes Rom, oder ein gelehrtes Alexandria, gewesen wäre. Allein, ich habe es mit gutem Vorbedachte angeführt, um in diesem besondern Falle desto deutlicher zu zeigen, daß unser Poet keines fremden Beistandes benötigt, und durch sich selbst allein groß gewesen sei. Geht nur hin, und trozt auf den Ruhm eurer Geburtsstädte, ihr unartigen Kinder! die ihr zwar eures Vaterlandes Ehre auf eure eigene Rechnung schreibt; selbst aber demselben lauter Schande macht. Geht hin, und brüstet euch nur mit den Verdiensten eurer vormaligen, oder jetzigen Mitbürger! Wisset aber auch, daß eure Vaterstadt euch schlechten Dank dafür wissen wird, daß ihr ihren Ruhm durch keine löbliche That zu erweitern bedacht seid; und daß sie euch, als unwürdige Kinder, auch desjenigen Anteils an seiner Ehre unwürdig erklären wird, der euch irgend, bei eigenem guten Verhalten, zustaten gekommen wäre. Eben in der Absicht, höchstzuehrende Anwesende, erwähne ich auch der rechtschaffenen Eltern unsers Dichters allhier; nicht, weil etwa der große Sohn mit ihrem Geschlechte und Ansehen hat prahlen können; sondern, weil sie, durch einen so würdigen Zweig, ihren ganzen Stamm geziert haben. Man verehrt zwar billig alle die berühmten Geschlechter, deren Stammtafeln fast eine unzer trennte Kette großer Leute darstellen; wo man fast ebensoviel Helden, als Ahnen, zählt, und die Lorbeerreißer zu Hunderten rechnen kann, die ihre Bilder und Helme vormals gekrönt haben. Allein, es bedünkt mich allemal viel rühmlicher zu sein, wenn ein edler Sohn seine unberühmten Eltern adelt, und denjenigen Stamm, so zu reden, krönt, dem er seine Geburt zu danken hat: als wenn sich ein fauler Ast mit den Früchten breit macht, die andere fruchtbare Zweige seines Baumes getragen haben. Das fabelhafte Altertum hat zwar die Ehrerbietung gehabt, das Geschlecht großer Leute von den Göttern herzu leiten; und z. E. einem Musäus die Calliope zur Mutter, wie dem Orpheus den Apollo selbst zum Vater anzuweisen. Allein mir ist es allezeit als ein schädliches Vorurteil vorgekommen, dadurch die Tugend mehr unterdrückt und gehindert, als befördert wird. Denn, zu geschweigen, daß der Stolz eines Alexanders dadurch um ein merkliches vergrößert wird, wenn ihn die Schmeichelei zu einem Sohne Jupiters macht: so schlägt auch die falsche Einbildung, daß nur die Kinder berühmter Voreltern Mut und Fähigkeit zu großen Dingen besitzen können, tausend edle Gemüter nieder. Sie würden sich auch, durch Verstand und Tugend, erhoben haben; wenn sie sich nur die dazu gehörigen Kräfte zugetraut hätten. So aber ersticken sie gleichsam in dem Schlamm der Niedrigkeit, bloß, weil sie sich, aus verwerflicher Kleinmütigkeit, für eine unedlere Art von Geschöpfen ansehen, welche zu edlen Taten unfähig wären; und das Recht, große Dinge auszuüben, nur den Abkömmlingen gewisser Halbgötter überlassen müßten (Gesammelte Schriften VI, S. 95—98).

Das Mißverhältnis zwischen den wenigen bescheidenen Gedanken und dem großen Wortaufwand ist erstaunlich. Der Leser hat das Gefühl, nicht

von der Stelle zu kommen. Die Gedanken werden ausgewalzt, bis zur Unerträglichkeit in die Länge gezogen.

Ein vorzügliches Mittel des Indielängeziehens ist die Doppelaussage eines Gedankens erst in negativer und gleich danach in positiver Fassung, z. B. gleich in den beiden ersten Sätzen. Ferner:

so gewiß ist es ausgemacht, daß keine von ihnen recht gehabt; und daß ein unansehnliches Dorf . . . diesem großen Dichter den ersten Atem gegeben hat.

um . . . zu zeigen, daß unser Poet keines fremden Beistandes benötigt, und durch sich selbst allein groß gewesen sei.

erwähne ich auch der rechtschaffenen Eltern unsers Dichters allhier; nicht, weil etwa der große Sohn mit ihrem Geschlechte und Ansehen hat prahlen können; sondern, weil sie, durch einen so würdigen Zweig, ihren ganzen Stamm geziert haben.

Geradezu unsinnig ist die negative Aussage in dem Satz: Ich verachte deswegen diese, wegen ihrer angenehmen Lage und fruchtbaren Gegend beliebte Stadt ganz und gar nicht. Er bildet mit den beiden folgenden eine Klimax, die künstlich zurecht gemacht ist, der die innere Berechtigung fehlt, die aber mithilft, den Umfang der Rede zu erweitern. Man kann die positiv und negativ gefaßten Doppelaussagen als Antithesen ansehen, aber es fehlt ihnen eine wesentliche Eigenschaft der guten Antithese: die Schärfe und Zugespitztheit; das zweite Glied wirkt als überflüssige, lästige Wiederholung.

Ähnlich in folgenden Wendungen, wo überflüssige Gegensätze oder Einschränkungen hergestellt sind:

der sie, wenn sie gleich sonst nichts Merkwürdiges aufzuweisen hätte, bis auf die spätesten Zeiten in dem Andenken der Nachwelt erhalten könnte. (Nachdem die Stadt vorher wegen der angenehmen Lage, der fruchtbaren Gegend und anderer gelehrten Männer schon merkwürdig genug genannt worden ist.)

Man verehrt zwar billig alle die berühmten Geschlechter usw. usw. Allein, es bedünkt mich allemal viel rühmlicher zu sein, wenn ein edler Sohn . . .

Das fabelhafte Altertum hat zwar . . . Allein, mir ist es allezeit als ein schädliches Vorurteil vorgekommen, dadurch die Tugend mehr unterdrückt und gehindert, als befördert wird.

Hier zeigt sich die Weitſchweifigkeit auch in der Vergleichung, deren zweites Glied sich von selbst versteht.

Die abwandelnde Wiederholung spielt auch eine große Rolle. Wir haben

es hier mit einer Stilform zu tun, die Eduard Engel (Deutsche Stilkunst, S. 349) mit dem aus dem Exerzierreglement übernommenen Ausdruck „Treten auf der Stelle“ bezeichnet.

Zwei Belege statt vieler:

Man verehrt zwar billig alle die berühmten Geschlechter, deren Stammtafeln fast eine unzertrennte Kette großer Leute darstellen (1); wo man fast ebensoviel Helden, als Ahnen, zählt (2), und die Lorbeerreiser zu Hunderten rechnen kann (3).

... so schlägt auch die falsche Einbildung, daß nur die Kinder berühmter Voreltern, Mut und Fähigkeit zu großen Dingen besitzen können, tausend edle Gemüter nieder (1). Sie würden sich auch, durch Verstand und Tugend, erhoben haben; wenn sie sich nur die dazu gehörigen Kräfte zugetraut hätten (2). So aber ersticken sie gleichsam in dem Schlamme der Niedrigkeit, bloß, weil sie sich, aus verwerflicher Kleinmütigkeit, für eine unedlere Art von Geschöpfen ansehen, welche zu edlen Taten unfähig wären; und das Recht, große Dinge auszuüben, nur den Abkömmlingen gewisser Halbgötter überlassen müßten (3).

Es heißt der rhetorischen Frage den Sinn nehmen, der in der selbstverständlichen Zustimmung des Hörers besteht, wenn der Redner sie beantwortet. Gottsched tut es. Zuerst stellt er die Frage zweimal nacheinander: Doch, was halte ich mich bei der Vaterstadt unsers deutschen Ennius auf ...? — Hätte man nicht dieselbe lieber gar im Still-schweigen übergehen sollen ...? Und dann gibt er die doppelt überflüssige Antwort: Allerdings ... hätte man bei unserm vortrefflichen Dichter dasselbe gänzlich verschweigen können.

Er gibt Beispiele, meistens drei, für Gedanken, die der Veranschaulichung nicht bedürfen. Z. B. dafür, daß große Männer oft aus kleinen Orten stammen: Homer, Virgil, Cicero; für den Begriff große Stadt: Athen, Rom, Alexandria; dafür, daß im Altertum das Geschlecht großer Männer von Göttern hergeleitet worden sei: Musäus, Orpheus, Alexander.

Auch die Umschreibung kann den Stil weitläufig machen. Gottsched bedient sich dieses Stilmittels häufig, und zwar ohne innere Not, lediglich als „geblümter Redensart“ (vgl. „Schlicht – Ausgestattet“). Virgil ist nicht Virgil, sondern der größte unter allen Dichtern Roms, er nennt Cicero seinen vortrefflichsten Redner, dessen Verstand und Geist der Größe des römischen Reiches gleich und würdig gewesen. Opiß wird unser vortrefflicher Dichter genannt oder unser deutscher Ennius (nachdem er zwei Seiten vorher dieser deutsche Hesiodus geheißsen hat).

Serner umständliche Umschreibung eines einfachen Verbs: daß ein unansehnliches Dorf . . . diesem großen Dichter den ersten Atem gegeben hat.

Zahlreiche Beiwörter, die innerlich unberechtigt und im Zusammenhang unangebracht sind, sollen wie die Umschreibungen als Schmuß gelten, wirken aber nur aufblähend: der Weltbeherrscherin Rom, unserm großen Germanien, ein berühmtes Athen, ein großes Rom, das fabelhafte Altertum, ein schädliches Vorurteil, aus verwerflicher Kleinmütigkeit.

Die Breite des Stils als Umständlichkeit und wichtigtuende Schulmeisterei zeigt sich im Gesamtbau der Rede, in der die Hauptgedanken nach langen Einleitungen und Einleitungen zu Einleitungen verspätet und wirkungslos auftreten, und auch im Bau der einzelnen Sätze. Ähnlich wie der Erzähler — und der natürlich mit gutem Recht — die Gespräche seiner Personen durch ein Verb als gesprochen bezeichnet, als gefragt, geantwortet, entgegnet, behauptet usw., so liebt Gottsched es, dem eigentlichen Gedanken ein Verb, eine Wendung voranzuschicken, wodurch der betreffende Gedanke als gedacht bezeichnet wird, als Vermutung, Zweifel, Einwendung, Einschränkung oder sicheres Urteil usw. Dem eigentlichen Gedanken geht ein Herold voran, der ihn erst noch ankündigt und kennzeichnet, nachdem man ihn schon von weitem hat herankommen sehen oder ihn gar schon aus dem Vorangegangenen gut kennt.

Man hat es fast durchgehends angemerkt, daß
so gewiß ist es ausgemacht, daß

Was ist es also Wunder, daß

Ich gestehe, daß

Doch, was halte ich mich bei . . . auf

Hätte man nicht . . . lieber gar im Stillschweigen übergehen sollen

Allerdings . . . hätte man . . . gänzlich verschweigen können

Allein, ich habe es mit gutem Vorbedachte angeführt, um in diesem besondern Falle desto deutlicher zu zeigen, daß

Wisset aber auch, daß

Eben in der Absicht . . . erwähne ich auch . . . nicht, weil . . . sondern weil

Allein, es bedünkt mich allemal

Denn, zu geschweigen, daß

Treten solche einleitenden und den Gedanken vorbereitenden Redensarten häufig auf, wie bei Gottsched, so häufen sich naturgemäß die daß-Sätze, und der Stil wird nicht nur breit, sondern auch steif. In dem an-

geführten Abschnitt kommen nicht weniger als ein Duzend daß-Sätze vor.

Umständlich und gewichtig wirkt in der Sprache Gottscheds auch die Aufschwemmung des Prädikats durch Hilfsverben und nominale Wendungen; das einfache Verb in einer unzusammengesetzten Zeit ist selten. In den fünf ersten Sätzen unseres Abschnittes ist keins anzutreffen. Ohne Not wird in der Vergangenheit statt in der Gegenwart berichtet:

Es ist niemals ein Vorrecht . . . gewesen

Man hat es fast durchgehends angemerkt

Sie würden sich auch, durch Verstand und Tugend, erhoben haben; wenn sie sich nur die dazu gehörigen Kräfte zugetraut hätten.

Oder in der Zukunft:

daß eure Vaterstadt euch schlechten Dank dafür wissen wird

Die modalen Hilfsverben, vor allem „können“, sind unverhältnismäßig häufig:

der sie . . . in dem Andenken der Nachwelt erhalten könnte

da doch dieselbe mehr Glanz von ihrem Sohne erlangt hat, als sie demselben hat mitteilen können.

Hätte man nicht . . . übergehen sollen

Hätte man . . . verschweigen können

nicht, weil etwa der große Sohn . . . hat prahlen können

wo man . . . die Lorbeerreiser zu Hunderten rechnen kann

daß nur die Kinder berühmter Voreltern, Mut und Fähigkeit zu großen Dingen besitzen können

Nominale Wendungen statt des einfachen Verbs:

Es ist niemals ein Vorrecht . . . gewesen

den ersten Atem gegeben hat

Was ist es also Wunder

im Stillschweigen übergehen

auf eure eigene Rechnung schreibt

schlechten Dank dafür wissen

hat . . . die Ehrerbietung gehabt

Getreu seinem Grundsatz, „ja keinen Umstand, ja kein Wort zu verschweigen,“ „was zu desto besserem Verstande der Sachen gehöret,“ gibt Gottsched nicht nur alle seine Gedanken, sondern auch alle ihre Beziehungen zueinander, ohne dem Leser auch nur die geringste eigne Denkarbeit zu überlassen. Seine Sätze sind gespickt mit logischen Konjunktionen und Adverbien: so sehr auch — ja, vielleicht gar — deswegen — vielmehr — wenngleich (mehrmals) — doch — da doch — lieber gar — da ohnedies —

allerdings – allein – in diesem besondern Falle – desto – zwar: allein (mehrmals) – wenn: als wenn – mehr: als – denn, zu geschweigen, daß: so auch – wenn – auch – wenn nur – so aber – bloß, weil.

Gottscheds durchschnittlicher Satz ist also das umständliche Satzgefüge. Ihm ist in Befolgung seiner eigenen Regeln „gewiß kein Satz zu kurz geraten“. Der kurze Satz, der nach Art des Sinnspruchs knapp und schlagend einen verdichteten, einheitlichen Gedanken ausspricht, wie wir ihn in den Sprüchen Goethes und manchen Aphorismen Nießches bewundern, kommt in Gottscheds Prosa nicht vor. Sein vielräumiges Satzgebäude erscheint als die passende Unterkunftsstätte für all die Weiterschweifigkeiten, Umständlichkeiten, Wiederholungen, Einschränkungen und Ergänzungen.

5.

Der breite Stil kann sich aber auch ganz anderer Satzformen bedienen. In den breiten Schilderungen impressionistischer Dichtungen herrscht der kurze Hauptsatz vor mit angehängtem oder eingeschobenem Relativsatz, dem erweiterten Beiwort sozusagen. Dem Aneinanderreihen immer neuer Einzeleindrücke entsprechen die zahlreichen aneinandergereihten kurzen Sätze.

Der gleiche Satzbau ist auch in Stifters Landschaftsbildern vorwiegend und stimmt zu der umständlichen Schilderung, die von Stein zu Stein, von Blume zu Blume, von Insekt zu Insekt fortschreitet. Daneben ist jedoch bei ihm nicht selten eine andere Satzform anzutreffen, die nicht minder dem breiten Stil gemäß ist, die dazu aber noch andere Ausdruckswerte hat.

Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig liebliches Gledchen Landes, das sie die Heide nennen, weil seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf wuchs, hie und da ein Stamm Heidesöhre oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing, von den wenigen Schafen und Ziegen, die zeitweise hier herumgingen (Studien I, S. 206).

Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, z. B. hie und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide, seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte (S. 208).

Der erste Satz sieht, als Schema dargestellt, folgendermaßen aus (Hauptsatz: großer Buchstabe abhängiger Nebensatz: entsprechender kleiner

Buchstabe, Nebensatz zweiten Grades: griechischer Buchstabe, Nebensatz dritten Grades: griechischer Buchstabe mit ' u{w.):

A a A b β γ γ' γ''

Das Schema des zweiten:

A a b A c γ δ δ' δ''

Die wichtigste Aussage eröffnet das Satzgefüge, dann werden Gedanken angefügt, die von mal zu mal weniger wichtig sind, so daß das belangloseste Nebenbei den Satz beschließt: Dieser Anordnung der Gedanken entspricht das Absinken vom Hauptsatz zum Nebensatz ersten, zweiten und dritten Grades.

Wielands heitere Geschwätzigkeit bedient sich gern abwechselnd der Periode und der aneinandergereihten kurzen Sätze. Als Probe der Prosa Wielands der Anfang der „Abderiten“:

Das Altertum der Stadt Abdera in Thracien verliert sich in der fabelhaften Heldenzeit. Auch kann es uns sehr gleichgültig sein, ob sie ihren Namen von Abdera, einer Schwester des berühmten Diomedes, Königs der Bistonischen Thracier, — welcher ein so großer Liebhaber von Pferden war, und deren so viele hielt, daß er und sein Land endlich von seinen Pferden aufgefressen wurde, — oder von Abderus, einem Stallmeister dieses Königs, oder von einem anderen Abderus, der ein Liebling des Herkules gewesen sein soll, empfangen habe . . .

„Wozu (rufen unsre Leser) diese Deduktion des Ursprungs und der Schicksale der Stadt Abdera in Thracien? Was kümmert uns Abdera? Was liegt uns daran, zu wissen oder nicht zu wissen, wann, wie, wo, warum, von wem und zu was Ende eine Stadt, welche längst nicht mehr in der Welt ist, erbaut worden sein mag?“

Geduld, günstige Leser, Geduld, bis wir, eh' ich weiter forterzähle, über unsre Bedingungen einig sind. Verhüte der Himmel, daß man euch zumuten sollte die Abderiten zu lesen, wenn ihr gerade was Nötigeres zu tun oder was Besseres zu lesen habt! —

„Ich muß auf eine Predigt studieren. — Ich habe Kranke zu besuchen. — Ich hab' ein Gutachten, einen Bescheid, eine Läuterung, einen untertänigsten Bericht zu machen. — Ich muß rezensieren. — Mir fehlen noch sechzehn Bogen an den vier Alphabeten, die ich meinem Verleger binnen acht Tagen liefern muß. — Ich hab' ein Joch Ochsen gekauft. — Ich hab' ein Weib genommen.“ — In Gottes Namen! Studiert, besucht, referiert, rezensiert, übersetzt, kauft und freiet! — Beschäftigte Leser sind selten gute Leser. Bald gefällt ihnen alles, bald nichts; bald verstehen sie uns halb, bald gar nicht, bald (was noch schlimmer ist) unrecht. Wer mit Vergnügen und Nutzen lesen will, muß gerade sonst nichts andres zu tun noch zu denken haben. Und wenn ihr euch in diesem Falle befindet: warum solltet ihr nicht zwei oder drei Minuten daran wenden wollen, etwas zu wissen, was einem Salmasius, einem Bayle, — und, um aufrichtig zu sein, mir selbst (weil mir nicht zu rechter Zeit einfiel, den Artikel Abdera im Bayle nachzuschlagen) ebenso viele Stunden gekostet hat? Würdet ihr mir doch

geduldig zugehört haben, wenn ich euch die Historie vom König in Böhmenland, der sieben Schlösser hatte, zu erzählen angefangen hätte.

Die Abderiten also hätten, (demzufolge, was bereits von ihnen gemeldet worden ist) ein so feines, lebhaftes, witziges und fluges Völkchen sein sollen, als jemals eines unter der Sonne gelebt hat.

„Und warum dies?“

Diese Frage wird uns vermutlich nicht von den Gelehrten unter unsern Lesern gemacht. Aber, wer wollte auch Bücher schreiben, wenn alle Leser so gelehrt wären als der Autor? Die Frage warum dies? ist allemal eine sehr vernünftige Frage. Sie verdient, wo die Rede von menschlichen Dingen ist, (mit den göttlichen ist's ein anderes) allemal eine Antwort; und wehe dem, der verlegen oder beschämt oder ungehalten wird, wenn er sich auf warum dies? nehmen lassen soll! Wir unsers Orts würden die Antwort ungefordert gegeben haben, wenn die Leser nicht so hastig gewesen wären. Hier ist sie! (Sämtl. Werke XIX, S. 5—8).

Für seine Periode ist zweierlei kennzeichnend: Erstens, daß sie, ähnlich wie bei Stifter, meistens mit dem Hauptsatz beginnt und mit einem Nebensatz ersten oder zweiten Grades schließt. Doch sinken die Gedanken vom Wichtigen bei weitem nicht so tief zum Unwichtigen und ganz Belanglosen hinab wie bei Stifter. Zweitens, daß sie häufig durch Parenthesen unterbrochen wird. Parenthesen können den Eindruck schwerfälliger Unbeholfenheit machen, da ja im Bau des Satzes eine Lücke erscheint, gefüllt mit einer Wortgruppe, die nach ihrem Gedankengehalt oder ihrer grammatischen Fügung als Fremdkörper wirkt. Sie können aber auch spielerische Lässigkeit ausdrücken, ähnlich dem Verhalten eines Menschen, der die gesellschaftlichen Formen beherrscht, sich aber im Gefühl seiner Sicherheit zuweilen kleine Freiheiten gestattet. So empfinden wir bei Wielands Parenthesen. Es ist zu beachten, daß die meisten gar keine echten Parenthesen sind: Sie sind in den Gesamtbau des Satzes als paßliche Glieder eingefügt.

Kennzeichnend für die Breite des Sprachstils ist ferner die Aufzählung. So wie er Reihen aufeinanderfolgender kurzer Sätze bildet, reiht er auch Worte und Wendungen aneinander, mit denen er einen übergeordneten Begriff in seine Unterbegriffe auflöst. Verbunden mit der abwechselnden Wiederholung macht die Aufzählung den Stil geschwätzig und weiterschweifig. Wozu (rufen unsre Leser) diese Deduktion des Ursprungs und der Schicksale der Stadt Abdera in Thracien? Was kümmert uns Abdera? Was liegt uns daran, zu wissen oder nicht zu wissen, wann, wie, wo, warum, von wem und zu was Ende eine Stadt, welche längst nicht mehr in der Welt ist, erbaut worden sein mag?

(Man achte hier auch auf die gehäuften Hilfsverben — erbaut worden sein mag — und die redselige Doppelaussage zu wissen oder nicht zu wissen.)

Die Aufzählung der verschiedenen Entschuldigungen und die Antwort darauf:

In Gottes Namen! Studiert, besucht, referiert, rezensiert, übersetzt, kauft und freiet!

Der Gedanke beschäftigte Leser sind selten gute Leser wird in seine Bestandteile zerlegt:

Bald gefällt ihnen alles, bald nichts; bald verstehen sie uns halb, bald gar nicht, bald (was noch schlimmer ist) unrecht.

Aufzählungen finden auch statt, ohne daß der übergeordnete Begriff genannt ist:

wehe dem, der verlegen oder beschämt oder ungehalten wird

Auch gelegentlich Beimortreihen:

ein so feines, lebhaftes, witziges und kluges Völkchen

Die Aufzählung des zweiten Satzes (Abdera, Abderus, Abderus) erscheint darum als besonders weiterschweifig, ja als überflüssig, weil zu Beginn des Satzes geäußert wird, daß uns das Gesagte sehr gleichgültig sein kann; wie ja auch nach der Wendung Was liegt uns daran, zu wissen oder nicht zu wissen dieses Wissensunwerte in sechsgliedriger Reihe aufgezählt wird.

6.

Derartigen Reihen von Worten, Wortverbindungen oder auch Sätzen, die Teilempfindungen eines Gesamteindrucks oder beispielhafte Unterbegriffe eines Oberbegriffs darbieten, bezeichnet die Stilkunde im Anschluß an die antike Rhetorik mit „Akкумуляtion“ (vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 129). Man trifft diese Stilform vorzugsweise in Dichtungen, die nach ausführlicher, ins einzelne gehender Menschen- und Umweltschilderung streben, also in naturalistischen und impressionistischen Dichtungen (siehe die Probe von Holz und Schlaf S. 40); ferner ganz naturgemäß in nichtdichterischen Schriften, die auf Klärung und Zergliederung philosophischer Grundbegriffe ausgehen (vgl. S. 67 ff., Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung!).

In der neuesten Prosadichtung scheint mir keiner das Ausdrucksmittel der Akкумуляtion so verschwenderisch zu verwerten wie Jakob Wassermann. Aus dem Keim eines umfassenden Gedankens wuchern immer

neue Triebe hervor. Einige Proben aus seinem Roman „Laudin und die Seinen“:

Es war ein verworren klingendes, obschon sicherlich vorher erwogenes Drauflosreden, Mischung von allen möglichen schlau verhehlten Absichten, Widerspiel von Geiz und Vorsicht, Lüge und Furcht, Respekt vor dem unheimlichen Apparat des Rechts und Bemühung, ihm durch List zu entgehen, Bereitwilligkeit und, im selben Satz, Einschränkung der Zusagen bis zu einem Nichts, vor allem der naive Kniff, sich scheinbar dem Anwalt der Gegenpartei zur Verfügung zu stellen, um dadurch kostenlos oder wenigstens wohlfeil zu Informationen zu gelangen, vielleicht sogar seines Schutzes teilhaftig zu werden und nicht den Feind im Rücken zu haben (S. 89).

In diesem häßlichen Raum mit seinen häßlichen Möbeln und gepolsterten Türen, den Hunderten von Aktenfaszikeln und bis an die Decke ragenden Regalen voller Solianten, Gesetzbücher, Reichsgerichtsentscheidungen, hatte sich die Katharsis zahlloser Menschen Schicksale abgespielt; waren zahllose düstere Berichte erklingen, Schilderungen von Leiden und Übeltaten, Geständnisse, diktiert von Haß und Liebe, Rachsucht und Reue; doch vielleicht nie zuvor hatte ein Auftritt in ihm stattgefunden, bei welchem sich entgegengesetzte Elemente der menschlichen Natur zu einem so finstern Wirrwarr vermengten, Verzweiflung und Verlogenheit, Schlauei und Hysterie, Maßlosigkeit und provinziellerisches Kleinbürgertum, theatralischer Schmerz und wahrhaftiger, Demut und Wut, Gewissensangst und Heuchelei (S. 93/94).

Es entsteht ein al fresco hingeworfenes Gemälde, auf dem die Figuren einen unentwirrbaren Knäuel bilden. Sie haben keine Namen; sie haben dafür Betätigungen, Ämter, Missionen und unterschiedliche Schicksale. Es sind Kaufleute, Richter, Ärzte, Funktionäre, Kleinbürger, Handwerker, Literaten und Frauen aller Art, jeden Alters, jeden Standes. . . . Die einen wollen nicht voneinander lassen, die andern fliehen voreinander angstvoll und feindselig. Manche schreien und können nicht verstanden werden, manche flüstern und fürchten verstanden zu werden. Diese lechzen nach ihrem Recht, jene triumphieren im Bewußtsein der Vergewaltigung des Rechts. Keinem ist genug geschehen. Die einen stürzen, die andern toben weiter. Es wird wie im Kino. Geschlechter auf Geschlechter rasen vorüber. Einanderhaschen, Einanderhalten, Voneinanderlösen und erbarmungslose Jagd, Jagd zum Zweck der Vernichtung oder zum Zweck der Beute. Wer eben noch Sieger war, gleich darauf ist er Opfer; wo eben noch Zärtlichkeit und Wollust geherrscht, jetzt gewahrt ihr Haß und Ekel (S. 100/101).

Kennzeichnend für diese Proben der Akkumulation sind erstens die vielen antithetischen Zusammenstellungen, wenngleich die Antithese selten sauber ist; zweitens der Eindruck, daß die einzelnen Farbflecke des Gesamtbildes nicht säuberlich nebeneinandergesetzt sind, wie es die Art des zünftigen Impressionisten ist, daß Wassermann vielmehr nach Art des Expressionisten vor allem Wucht des Gesamteindrucks zu erreichen strebt, indem er, fast wahllos und blindlings, viele Einzelzüge häuft. Die Akkumulation nähert sich hier also jener andern Hauptstilform des

breiten Stils, auf die man die Bezeichnung Amplifikation anwendet. R. M. Meyer würde — nicht zu urteilen nach seiner Erklärung der Begriffe Akkumulation und Amplifikation, sondern nach seinen Beispielen — die letzte Probe aus „Laudin und die Seinen“ wahrscheinlich als ein Muster der Amplifikation bezeichnen (R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 129).

Während die Akkumulation immer neue Einzelheiten anführt, sagt die Amplifikation geradezu immer wieder dasselbe in abwechselnder Wiederholung aus, sieht dieselbe Sache in verschiedener Beleuchtung, drückt sie in mannigfaltigen Bildern oder mit neuen Umschreibungen aus. Sie ist ein wichtiges Ausdrucksmittel des ausgestatteten Stils und war literarische Mode im Barock. In der neuesten Literatur tritt sie überraschend häufig bei Stefan Zweig auf. Zweig bedient sich freilich auch, wie sein Zeitgenosse und Rassenbruder Wassermann, recht häufig der Akkumulation, und es scheint, daß das Auflösen eines Gesamteindrucks oder -begriffs in seine einzelnen Empfindungen oder untergeordneten Begriffe dem scharfen zergliedernden Verstand des Juden gemäß ist. Aber die eigentliche Grundlage des breiten Stils Zweigs ist nicht die Akkumulation, sondern eben die Amplifikation. Sie verleiht dem Stil Stefan Zweigs sein besonderes Gepräge, und zwar sowohl in seinen Dichtungen, als auch in seinen schriftstellerischen Arbeiten. Verbunden mit andern sprachlichen Erscheinungen wirkt die Amplifikation in Zweigs Dichtungen musikalisch. Einen leisen musikalischen Klang vernimmt man auch in den literarischen Abhandlungen Zweigs; der Haupteindruck aber, den da die Amplifikation auf den Leser macht, ist Fülle, Überfluten, ewiges Strömen. Fast auf jeder Seite der Bücher Zweigs finden sich mehrere Beispiele für die Amplifikation, bisweilen mit akkumulierenden Worten und Wortverbindungen untermischt.

Seit die Vorrechte der Aristokratie gefallen sind, seit der Nivellierung der Unterschiede ist das Geld zum Blute, zur treibenden Kraft des sozialen Lebens geworden. Jedes Ding ist durch seinen Wert, jede Leidenschaft durch ihre materiellen Opfer, jeder Mensch durch sein äußeres Einkommen bestimmt (Drei Meister, S. 47).

Nichts ging diesem Auge verloren, es war stärker als die Zeit; sparsam reihte es Eindruck an Eindruck im Speicher des Gedächtnisses, bis der Dichter ihn zurückforderte. Nichts rann in Vergessenheit, wurde blaß oder fahl, alles lag und wartete, blieb voll Duft und Saft, farbig und klar, nichts starb ab oder welkte (S. 71).

Das ist das Große, das Unvergängliche in diesem irdischen, allzu irdischen Werke: es hat Sonne in sich, es strahlt und wärmt. Man soll die großen Kunstwerke nicht allein nach ihrer Intensität fragen, nicht nur nach dem Menschen, der

hinter ihnen stand, sondern auch nach ihrer Extensität, der Wirkung auf die Menge (S. 85).

Vergebens sucht Dostojewski als Künstler objektiv zu schaffen, außen zu bleiben, bloß zu erzählen und zu gestalten, Epiker zu sein, Referent von Geschehnissen, Analytiker der Gefühle (S. 173).

Klar — Dunkel.

1.

Die sprachliche Fassung dieses Begriffspaares gebe ich der Kritik preis; sie ist ein Ausgleich zwischen Sprachgebrauch und Logik. Die Schwierigkeit, reinlicher den Gegensatz auszudrücken, liegt darin, daß die Worte Klar und Dunkel metaphorisch gebraucht sind. Die in eigentlicher, unbildlicher Bedeutung angemessen ausgedrückten Gegensätze Klar — Trübe oder Dunkel — Hell verlieren als Metaphern, auf den Sprachstil angewandt, ihren Sinn; es sei denn, man lege den Worten hell und trübe einen neuen metaphorischen Sinn unter.

Machen wir uns zunächst klar, wie dieses Begriffspaar nicht aufzufassen ist. Dunkel soll nicht als Merkmal einer Sprache gelten, der man anmerkt, daß der Schreiber mit harmloser Unbedachtsamkeit nach fertigen Worten und Wendungen gegriffen hat, bevor seine Vorstellung, sein Gedanke klar war. Auf solche sprachliche Unfähigkeit ist das Wort Stil überhaupt nicht anwendbar. Unklarheit in diesem Sinne kann z. B. entstehen, wenn der Schreiber gedankenlos zwei unverträgliche Vorstellungen zusammenbringt.

E. Marlitt, Das Geheimnis der alten Mamsell:

Das bleiche, schwermütige Gesicht richtete den traurigen Blick auf die Mündungen der todbringenden Waffen, die hinüberstarrten. Keine Wimper zuckte. Nicht die leiseste Bewegung war an dem leicht wallenden Gewande zu bemerken (I, S. 12).

Ein scharfer Novemberwind fegte durch die Straßen, und die ersten Schneeflocken taumelten auf Dächer und Straßenpflaster . . . (I, S. 16).

Der Gegensatz zu dieser Art Unklarheit ist die schulmäßige Klarheit und Deutlichkeit der Aussage, die darin besteht, daß wirklich das ausgesagt wird, was ausgesagt werden soll. Wir haben darin ebensowenig ein Stilmerkmal zu erblicken wie in seinem Gegensatz.

Klar — Unklar ist ferner nicht gleichzusetzen dem Gegensatz des genau treffenden Wortes zur allgemeinen Bezeichnung (siehe „Sinnlich — Begrifflich“ !) oder zur ungenauen Wortprägung.

Das Wort „Dunkel“ als Kennzeichen des Sprachstils ist auch nicht anwendbar auf Schriftsteller wie Heine und Börne, deren Stil an sich klar

ist, die aber, unter dem zufälligen Druck der Zensur stehend, gelegentlich einen verbotenen Gedanken unter scheinbar harmlosen Worten verdeckten, so daß er nur für Eingeweihte faßbar war.

Auch soll hier nicht die Rede sein von jener gewollt unverständlichen Sprache, die Jean Paul mit folgendem „Epigramm“ verspottet hat:

„Von der dunkeln Schreibart.

Wer die Gebrechen seiner Gedanken in eine dunkle Sprache einkleidet und verhüllt, ahmt flüchtig die Wirte nach, die gerne trübes Bier in einem undurchsichtigen Gefäß auftragen.“ (Grönland. Prozesse, 2. Bändchen, V. Epigramm.)

Klarer Stil läßt sich negativ bestimmen als der Stil, der nichts verschweigt, verschleiert oder nur andeutet, was zum Verständnis nötig ist, und keine Begriffe und Vorstellungen voraussetzt, die bei dem Leser, an den sich die Schrift wendet, nicht vorausgesetzt werden können. Klar ist also ein relativer und recht dehnbarer Begriff. Ein einzelner Satz, aus dem Zusammenhang einer philosophischen Schrift gerissen, ist nicht nur für den Laien unklar, sondern unter Umständen sogar für den Kenner des betreffenden Lehrgebäudes. So weit deckt sich klar mit verständlich. Eine Sprache kann leicht und schwer verständlich sein. Unverständlich, dunkel also ist sie, sobald der Sinn des Gesagten nicht aus dem Gesagten selbst unzweideutig erschlossen werden kann, sobald zum Verständnis Erklärungen von außen herangebracht werden müssen, mit andern Worten: wenn ein Kommentar nötig ist. Klar deckt sich mit Deutlich, wenn man den klaren Stil kennzeichnet als den, aus dem der Leser über ein reichendes Verstehen hinaus Vorstellungen gewinnt, die gegen Nachbavorstellungen scharf abgegrenzt sind, die im ganzen und in ihren Einzelheiten sowie in ihren Beziehungen aufgefaßt werden und von denen die wesentlichen sich aus der Fülle der nebensächlichen merkbar herausheben.

2.

Als Stilmuster, an dem die wichtigsten sprachlichen Erscheinungsformen der Klarheit aufgezeigt werden können, möge Schillers Prosa dienen, und zwar die sechs ersten Abschnitte seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“.

Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralen, Tieren, Landschaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohlzut, auch nicht weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegenteil stattfinden), sondern bloß weil sie Natur ist, eine

Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeiten verweilet, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird. Dieses nicht selten zum Bedürfnis erhöhte Interesse ist es, was vielen unsrer Liebhabereien für Blumen und Tiere, für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner, für manche Produkte des fernen Altertums u. dgl. zum Grund liegt; vorausgesetzt, daß weder Affektation noch sonst ein zufälliges Interesse dabei im Spiele sei. Diese Art des Interesse an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns daselbe einflößt, Natur sei oder doch von uns dafür gehalten werde; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Worts) naiv sei, d. h. daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven.

Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anders als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen.

Diese Vorstellung ist schlechterdings nötig, wenn wir an dergleichen Erscheinungen Interesse nehmen sollen. Könnte man einer gemachten Blume den Schein der Natur mit der vollkommensten Täuschung geben, könnte man die Nachahmung des Naiven in den Sitten bis zur höchsten Illusion treiben, so würde die Entdeckung, daß es Nachahmung sei, das Gefühl, von dem die Rede ist, gänzlich vernichten. Daraus erhellet, daß diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen. Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitzcher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? Was könnte ihm gar einen Anspruch auf unsere Liebe geben? Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.

Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen.

Aber ihre Vollkommenheit ist nicht ihr Verdienst, weil sie nicht das Werk ihrer Wahl ist. Sie gewähren uns also die ganz eigene Lust, daß sie, ohne uns zu beschämen, unsre Muster sind. Eine beständige Götterersehung, umgeben sie uns, aber mehr erquickend als blendend. Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt. Wir sind frei, und sie sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins. Aber nur, wenn

beides sich miteinander verbindet — wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor. Wir erblicken in ihnen also ewig das, was uns abgeht, aber wornach wir aufgefordert sind zu ringen, und dem wir uns, wenn wir es gleich niemals erreichen, doch in einem unendlichen Fortschritte zu nähern hoffen dürfen. Wir erblicken in uns einen Vorzug, der ihnen fehlt, aber dessen sie entweder überhaupt niemals, wie das Vernunftlose, oder nicht anders als indem sie unsern Weg gehen, wie die Kindheit, theilhaftig werden können. Sie verschaffen uns daher den süßesten Genuß unserer Menschheit als Idee, ob sie uns gleich in Rücksicht auf jeden bestimmten Zustand unserer Menschheit notwendig demütigen müssen.

Da sich dieses Interesse für Natur auf eine Idee gründet, so kann es sich nur in Gemütern zeigen, welche für Ideen empfänglich sind, d. h. in moralischen. Bei weitem die mehresten Menschen affektieren es bloß, und die Allgemeinheit dieses sentimentalischen Geschmacks zu unsern Zeiten, welcher sich, besonders seit der Erscheinung gewisser Schriften, in empfindsamen Reisen, dergleichen Gärten, Spaziergängen und andern Liebhabereien dieser Art äußert, ist noch ganz und gar kein Beweis für die Allgemeinheit dieser Empfindungsweise. Doch wird die Natur auch auf den Gefühllosten immer etwas von dieser Wirkung äußern, weil schon die, allen Menschen gemeine, Anlage zum Sittlichen dazu hinreichend ist und wir alle ohne Unterschied, bei noch so großer Entfernung unserer Taten von der Einfalt und Wahrheit der Natur, in der Idee dazu hingetrieben werden. Besonders stark und am allgemeinsten äußert sich diese Empfindsamkeit für Natur auf Veranlassung solcher Gegenstände, welche in einer engern Verbindung mit uns stehen und uns den Rückblick auf uns selbst und die Unnatur in uns näher legen, wie z. B. bei Kindern und kindlichen Völkern. Man irrt, wenn man glaubt, daß es bloß die Vorstellung der Hilflosigkeit sei, welche macht, daß wir in gewissen Augenblicken mit soviel Rührung bei Kindern verweilen. Das mag bei denjenigen vielleicht der Fall sein, welche der Schwäche gegenüber nie etwas anders als ihre eigene Überlegenheit zu empfinden pflegen. Aber das Gefühl, von dem ich rede (es findet nur in ganz eigenen moralischen Stimmungen statt und ist nicht mit demjenigen zu verwechseln, welches die fröhliche Tätigkeit der Kinder in uns erregt), ist eher demütigend als begünstigend für die Eigenliebe; und wenn ja ein Vorzug dabei in Betrachtung kommt, so ist dieser wenigstens nicht auf unserer Seite. Nicht weil wir von der Höhe unserer Kraft und Vollkommenheit auf das Kind herabsehen, sondern weil wir aus der Beschränktheit unsers Zustands, welche von der Bestimmung, die wir einmal erlangt haben, unzertrennlich ist, zu der grenzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehen, geraten wir in Rührung, und unser Gefühl in einem solchen Augenblick ist zu sichtbar mit einer gewissen Wehmut gemischt, als daß sich diese Quelle desselben verkennen ließe. In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt. Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keinesweges die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung

wird ein Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand nämlich, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet; und der, was er auch in der Beurteilung des Verstandes verlieren mag, in der Beurteilung der Vernunft wieder in reichem Maße gewinnt (Sämtl. Werke XII, S. 161—165).

Manches wirkt zusammen, der Sprache Schillers solche Klarheit zu verleihen. Die Worte sind durchweg in ihrem allgemeingültigen Sinn verwandt; sie sind, soweit das in der Sprache überhaupt möglich ist, objektive Werte. Der Leser ist nie genötigt, darüber nachzugrübeln, ob dem einen oder anderen Wort eine Bedeutung untergeschoben ist, die nur aus einem besonderen, „privaten“ Sprachgebrauch des Verfassers zu erklären wäre. Da sich Schiller an die gebildeten Leser seiner Zeit wendet, darf er einige geläufige Sachausdrücke, die aus der Philosophie Kants stammen, als bekannt voraussetzen. Trotzdem erklärt er im 1. Abschnitt „naiv“, und das Wort „Idee“ im 3., 5. und 6. Abschnitt gewinnt aus dem Zusammenhang unmißverständliche Bedeutung auch für den, der Kants Philosophie fern steht.

Überraschend häufig ist die Negation verwandt. An sich ist natürlich die Negation kein Mittel, klare Vorstellungen zu erwecken. Lassen wir Es sind nicht diese Gegenstände, was wir in ihnen lieben, so würden wir nichts Bestimmtes darüber erfahren, was liebenswert sei. So verwandt, kann die Negation geradezu eine Erscheinungsform des dunklen Stils sein. Sobald sich aber die negative Aussage mit der entgegengesetzten positiven verbindet, sobald wir lesen Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben, wird dadurch, daß eine vielleicht vom Leser vorgefaßte Meinung als falsch abgelehnt wird, die entgegengesetzte um so klarer. Schillers Darstellung bewegt sich häufig so, daß zwei gegensätzliche Gedanken ausgesprochen werden, der eine mit einem Minuszeichen versehen und abgetan wird, der andere aus der Gegenüberstellung mit dem abgelehnten klarere Umrisse erhält und als gesicherte Voraussetzung zu weiteren Folgerungen dienen kann.

Nicht weil sie unsern Sinnen wohltut, auch nicht weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt ..., sondern bloß weil sie Natur ist.

Daraus erhellet, daß diese Art des Wohlgefallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches ist.

Nicht weil wir von der Höhe unserer Kraft und Vollkommenheit auf das Kind herabsehen, sondern weil wir aus der Beschränktheit

unsers Zustands . . . zu der grenzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehen.

es ist also keinesweges die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft.

Die Antithese, die zwei Vorstellungen gegenüberstellt und vergleicht, beherrscht die abgedruckte Probe; sie ist außerordentlich kennzeichnend für die Sprache Schillers überhaupt. Und zwar beruht sie noch häufiger als auf der Negation auf der Gegenüberstellung von Worten mit gegensätzlicher Bedeutung.

Ein Beispiel für viele:

Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt. Wir sind frei, und sie sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins.

Die Klarheit des unterscheidenden Denkens und des Sprachstils erweist sich auch darin, daß häufig zu einem Begriff eine Reihe von beispielhaften Unterbegriffen hinzugefügt wird, so daß nicht nur die Gesamtvorstellung, sondern auch ihre Einzelglieder deutlich werden. Der Oberbegriff in den folgenden Belegen ist gesperrt gedruckt.

der Natur in Pflanzen, Mineralen, Tieren, Landschaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt

wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeiten verweilet, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird.

auch richtet es (das Wohlgefallen) sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen. Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns?

Die Allgemeinheit dieses sentimentalischen Geschmacks zu unsern Zeiten, welcher sich . . . in empfindsamen Reisen, dergleichen Gärten, Spaziergängen und andern Liebhabereien dieser Art äußert.

Zur Klärung dienen auch kurze Zusätze, die den vorausgehenden Gedanken erläutern, begründen, einschränken, bisweilen auch Wiederholungen, wenn nämlich ein Gedanke, der zuerst um seiner selbst willen ausgesprochen ist, noch einmal herangezogen wird als Voraussetzung eines neuen. (Das letzte der folgenden Beispiele.)

vorausgesetzt, daß weder Affektation noch sonst ein zufälliges Interesse dabei im Spiele sei

oder doch von uns dafür gehalten werde

denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt.

(Aber nur, wenn beides sich miteinander verbindet) — wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet.

Derartige Zusätze helfen bisweilen die logischen Beziehungen zwischen den einzelnen Gedanken klarstellen und das Gerüst des ganzen Gedankengebäudes durchsichtig machen. (Während es bei erzählender Prosa sich um den kausalen Zusammenhang des äußeren und inneren Geschehens handelt.) Zu diesem Ziele wirken auch Wendungen wie die folgenden mit, die freilich nicht oft vorkommen:

Daraus erhellet, daß

findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste . . . zweitens . . .

Hin und wieder wird das Ergebnis vorangegangener Erörterungen zusammengefaßt und der wesentliche Gedanke in knapper, einprägsamer, spruchartiger Fassung herausgehoben. Ein Beispiel für mehrere:

In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt.

Manche Sprachmittel, die bei Schiller Klarheit des Stils erwirken, haben wir schon bei Gottsched festgestellt. Doch Gottsched häuft, auch da, wo es nichts zu erklären und zu verdeutlichen gibt, die Mittel des Klärens so sehr, daß sein Stil zur Platttheit herabsinkt. Die Wortkassette, die bei Gottsched sich mit lästiger Aufdringlichkeit breit macht, ist die logische Konjunktion. In seinen Satzgefügen knarren alle Gelenke. Anders bei Schiller. In seinen stolzen Perioden, die zudem mit kurzen, schlagkräftigen Sätzen abwechseln, sind die logischen Konjunktionen außer den unaufdringlichen wenn und weil nicht häufig. Die Beziehungen der Gedanken und Satzglieder sind weniger durch solche äußerlichen sprachlichen Bindemittel hergestellt als durch die klare Aussprache der Gedanken selbst und ihre geordnete Folge; ihr logisches Verhältnis ergibt sich dann von selber.

Haupt- und Nebensätze sind so zusammengefügt, daß — von wenigen Ausnahmen abgesehen — der aufnehmende Verstand den Gedanken gleich folgen kann. Man hat nicht nötig, den Ablauf der ganzen Periode abzuwarten, um dann erst die Beziehungen und die Einheit der Gedanken herzustellen. Das Verstehen erfolgt gleichzeitig mit den aufein-

anderfolgenden Haupt- und Nebensätzen, nicht nachträglich. (Nur der erste Satz der Probe verlangt ein nachträgliches zusammenfassendes Verstehen, weil das Prädikat eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen von seinem Subjekt und seinen Dativobjekten durch drei Nebensätze und eine echte Parenthese allzu weit abgerückt ist. Hier hat ausnahmsweise ein anderer wesentlicher Zug seines Stils, die rhetorische Wucht und Eindringlichkeit, den Sieg über das Streben nach Klarheit davongetragen: Der starke Akzent, mit dem Schiller gern seine Sätze wie mit einem Sanfarenruf beginnt, und der zweite starke Akzent am Schluß des Satzes, der im Ohre des Hörers noch nachhallt, wenn der Satz zu Ende gesprochen ist — ebenfalls kennzeichnend für Schillers Satzmelodie — sie kommen hier dadurch zustande, daß statt einer schlichten Fassung wie bisweilen lieben und achten wir wuchtig und stolz klingende Worte aufgewandt werden: Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir . . . eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Und sie sind es, auf denen das schwer überschaubare Gefüge des Satzes beruht.)

3.

So weit geht Schiller nicht, daß er auch in der Wortfolge jene Ordnung hielte, die wir in den Gliedern seines Satzgefüges beobachten können, eine Ordnung also, die kein nachträgliches Überschauen und Zusammendenken vom Leser erfordert. Auch ist diese Art der Wortfolge der inneren deutschen Sprachform nicht eigentlich gemäß. Am ausgeprägtesten findet man sie meines Wissens bei zwei deutschen Dichtern, die nachweislich unter dem Einfluß der französischen Sprache mit ihrer logischen Wortfolge gestanden haben: bei Heine und C. F. Meyer. Beider Stil ist klar. Ich beschränke mich auf einige Beispiele aus Meyers Prosa. (Belege für Heine in meiner „Deutschen Kunstprosa“, S. 18f.)

Aus den ersten Seiten des 5. Kapitels der Novelle „Der Heilige“:

Jetzt, da Ihr einen Einblick habt in Herrn Heinrichs Haushalt (S. 72)

(Statt: Jetzt, da Ihr einen Einblick in Herrn Heinrichs Haushalt habt) daß er auf seinen Kriegs- und Königsfahrten häufig Umschau hielt unter den Töchtern seiner Ländereien (S. 72)

Eines Tages begab es sich, daß der König mit wenig Gefolge eine Birsch anstellte in einem entlegenen Forste (S. 73)

Ich aber hielt mich bei dem König und fand für ihn Schutz unter einem ausgehöhlten Felsen (S. 73)

Suchte ich den Weg, den wir hergekommen waren, fand ihn aber versperrt durch ein Wirrsal abgerissener Äste und bloßgewaschener Wurzeln (S. 73)

Ich tat es und bahnte für ihn Pfad mit dem Jagdschwert (S. 74).

Ich wandte mich um nach dem Könige (S. 74)

Dort war er mir aufgefallen durch sein schwermütiges Aussehen und seine schwarzen zusammengewachsenen Brauen unter weißem Haupthaar (S. 76).

Mir war behaglich zumut in der Abendfühle und die Raft nicht unlieb (S. 76).

Der Mond hatte gewechselt seit Beginn dieses Abenteuers (S. 78)

Auch ist es seit grauen Zeiten angenommen, daß in Buhlschaft und Liebeswette Kleriker und Gelehrte ausgestochen werden von Fürsten und Kriegsleuten (S. 80).

Von Metapher und Vergleich muß in diesem Kapitel zweimal gesprochen werden; denn sie vermögen sowohl zu klären als auch zu verdunkeln. Seinem Wesen nach ist der Vergleich der Klarheit dienlicher als die Metapher; denn er bietet beides, die eigentliche Vorstellung und das Bild, während die Metapher es dem Hörer überläßt, die unbildliche Vorstellung zu erschließen oder zu erfühlen. Ausschlaggebend jedoch ist die Frage, ob der Antrieb zur metaphorischen Sprache von den Dingen ausgeht, weil ihre Besonderheit nach einer Deutung verlangt, zu der die unbildliche Sprache nicht ausreicht — oder ob der Antrieb vom Menschen ausgeht, der seine Visionen und Gefühle in die Dinge eingehen läßt. Im ersten Falle könnte man von einem objektiven Vergleich sprechen, im zweiten von einem subjektiven, freilich mit der Einschränkung, daß im Grunde jeder Vergleich subjektiv ist (vgl. S. 43 f.). Schriftsteller, die sich dem „rationalen Typ“ (Korff) nähern, bilden vorwiegend objektive Vergleiche. Auf ihre Vergleiche läßt sich der Ausspruch anwenden, den Lessing über seinen Stilwillen im ganzen getan hat: „Die größte Deutlichkeit, war mir immer die größte Schönheit“. („Das Testament Johannis.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 11).

Lessings klarer Stil bedient sich vieler Sprachmittel, die in Schillers Prosa schon aufzuzeigen waren (Verwendung der Worte im allgemeingültigen Sinn, Antithese, Abtun möglicher Bedenken und Einwände, Beispiel). Während aber bei Schiller der Vergleich außer der Verdeutlichung dem sittlichen Pathos und dem Aufschwung ins Erhabene dient, ist er bei Lessing lediglich Mittel, und zwar oft und gern benutztes Mittel, Begriffe zu klären und zu verdeutlichen.

Was kann er (der Ungenannte) dafür, daß ich nur Fragmente seiner Arbeit fand; und aus Fragmenten gerade nur eben diese bekannt machte? Er selbst würde, um sich in seinem besten Vorteile zu zeigen, vielleicht ganz andere Proben ausgesucht haben; wenn er sich nicht vielmehr alles Probegeben verboten hätte.

Denn wie kann man auch von einer weitläufigen zusammengesetzten Maschine, deren kleinste Teile auf eine einzige große Wirkung berechnet sind, eine Probe geben? Ein Vorbild wohl; ein Modell wohl. Aber wer hat jemals ein

Gewicht oder eine Unruh, eine Feder oder ein Rad zur Probe von einer Uhr gegeben? („Eine Duplik.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 24).

Nicht nur dem Leser, auch sich selber die Gedanken zu klären, bedient sich Lessing des Vergleichs. Man spürt merkwürdig, wie seine Gedanken durch einen glücklichen Vergleich gefördert werden; man würde es auch spüren, wenn Lessing es nicht selber bekannt hätte. „Aber wie lange und genau muß man denn auch eine Metapher oft betrachten, ehe man den Strom in ihr entdeckt, der uns am besten weiter bringen kann!“ („Anti-Goeze.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 150).

So wird der Vergleich des angeführten Beispiels im übernächsten Abschnitt wieder aufgenommen:

Ich gab ein Rad, eine Feder, nicht als Probe der Uhr; sondern als Probe ihresgleichen. Das ist: ich glaubte allerdings, daß auch in den einzeln Materien, in welche die gelieferten Fragmente schlagen, noch nicht Besseres und Gründlicheres geschrieben worden, als eben diese Fragmente („Eine Duplik.“ Sämtl. Schriften XIII, 24).

Mit dieser Wiederaufnahme des Vergleichs sind Sinn und Wert der Probe nach der negativen und positiven Seite festgestellt, der Begriff „Probe“ ganz klar herausgearbeitet.

Es ist eine Eigenart der Vergleiche Lessings, daß sie „lange und genau betrachtet“, noch einmal oder noch mehrmals wieder aufgenommen werden und daß die Gedanken dadurch weitergeführt und klarer herausgeholt werden, z. B. bei folgenden:

Auch will ich mir nicht herausnehmen, bei diesem Kampfe Wärtel zu sein, und meine Stange dazwischen zu werfen, wenn von der einen oder der andern Seite ein gar zu hämißcher und unedler Streich geführt würde. Der Kampfwärtel war eine Gerichtsperson; und ich richte niemanden, um von niemandem gerichtet zu sein („Eine Duplik.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 21).

Wenn Livius und Polybius und Dionysius und Tacitus eben dieselbe Ereignung, etwa eben dasselbe Treffen, eben dieselbe Belagerung, jeder mit so verschiedenen Umständen erzählen, daß die Umstände des einen die Umstände des andern völlig Lügen strafen: hat man darum jemals die Ereignung selbst, in welcher sie übereinstimmen, geleugnet? Hat man sich nie getrauet, sie eher zu glauben, als bis man Mittel und Wege ausgesonnen, jene widerspenstige Verschiedenheit von Umständen wenigstens, gleich stößigen Böden, in einen engen Stall zu sperren, in welchem sie das Widereinanderlaufen wohl unterlassen müssen?

Das wahre Bild unsrer harmonischen Paraphrasen der Evangelisten! Denn leider bleiben die Böde darum doch immer stößig, wenden darum doch immer die Köpfe und Hörner noch gegeneinander, und reiben sich, und drängen sich. — Ei mag auch! Genug, daß der unverträglichen Böde ebenso viele in dem engen Stalle sind, als der geduldigen einverständenen Schafe nur immer hineingehen würden.

O der schönen Eintracht! — Ohne eine solche immer gärende, brausende, aufstoßende Harmonie sollten Livius und Polybius, Dionysius und Tacitus nicht glaubwürdige Geschichtsschreiber sein können? („Eine Duplik.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 25f.)

Die Wunder, die Christus und seine Jünger taten, waren das Gerüste, und nicht der Bau. Das Gerüste wird abgerissen, sobald der Bau vollendet ist. Den muß der Bau wenig interessieren, der seine Vortrefflichkeit nur aus dem abgerissenen Gerüste beweisen zu dürfen glaubt, weil die alten Baurechnungen vermuten lassen, daß ein ebenso großer Meister zu dem Gerüste müsse gehört haben, als zu dem Baue selbst. — Kann wohl sein! — Aber borgen und wagen will ich doch im geringsten nichts auf diese Vermutung; noch weniger will ich, durch dieses Vorurteil von dem Gerüste, mich im geringsten abhalten lassen, den Bau selbst nach den eingestandenen Regeln einer guten Architektur zu prüfen. („Eine Duplik.“ Sämtl. Schriften XIII, S. 31).

4.

In dunklem Sprachstil haben sich naturgemäß solche Zeiten ausgesprochen, die das Gefühl zum Kampf gegen die Vormachtstellung der Verstandeskkräfte aufriefen: Barock, Sturm und Drang, Romantik, Expressionismus.

An Johann Georg Hamanns Sprache lassen sich die meisten Ausdrucksmittel des dunklen Stils aufzeigen. Als Beispiel mögen die ersten Abschnitte seiner „Aesthetica in nuce“ dienen.

Aesthetica in nuce.

Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose.

Nicht Feier! — noch Pinsel! — eine Wurfsschaukel für meine Muse, die Tenne heiliger Literatur zu fegen! — — Heil dem Erzengel über die Reliquien der Sprache Kanaans! — auf schönen Eselinnen siegt er im Wettlauf; — aber der weise Idiot Griechenlands borgt Eutyphrons stolze Hengste zum philologischen Wortwechsel.

Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerei, — als Schrift: Gesang, — als Deklamation: Gleichnisse, — als Schlüsse: Tausch, — als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen; und ihre Bewegung, ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinns oder Erstaunens saßen sie; — — und taten ihren Mund auf — zu geflügelten Sprüchen.

Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtsschreibers; — — die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an.

Endlich krönte Gott die sinnliche Offenbarung seiner Herrlichkeit durch das Meisterstück des Menschen. Er schuf den Menschen in göttlicher Gestalt; — — zum Bilde Gottes schuf Er ihn. Dieser Ratschluß des Urhebers löst die verwickel-

testen Knoten der menschlichen Natur und ihrer Bestimmung auf. Blinde Heiden haben die Unsichtbarkeit erkannt, die der Mensch mit Gott gemein hat. Die verhüllte Figur des Leibes, das Antlitz des Hauptes, und das Äußerste der Arme sind das sichtbare Schema, in dem wir einher gehn; doch eigentlich nichts als ein Zeigefinger des verborgenen Menschen in uns; — Exemplumque DEI quisque est in imagine parva.

Die erste Nahrung war aus dem Pflanzenreiche; die Milch der Alten, der Wein; die älteste Dichtkunst nennt ihr gelehrter Scholiast, (der Sabel des Jothams und Joas zufolge) botanisch; auch die erste Kleidung des Menschen war eine Rhapsodie von Zeigenblättern. — —

Aber Gott der Herr machte Röcke von Fellen, und zog sie an — unsern Stammeltern, denen die Erkenntnis des Guten und Bösen Scham gelehrt hatte. — Wenn die Notdurft eine Erfinderin der Bequemlichkeiten und Künste ist, so hat man Ursache sich mit Goguet zu wundern, wie in den Morgenländern die Mode sich zu kleiden, und zwar in Tierhäuten, hat entstehen können. Darf ich eine Vermutung wagen, die ich wenigstens für sinnreich halte? — — Ich sehe das Herkommen dieser Tracht in der dem Adam durch den Umgang mit dem alten Dichter (der in der Sprache Kanaans Abaddon, auf hellenistisch aber Apollyon heißt,) bekannt gewordenen allgemeinen Bestandtheit tierischer Charaktere, — die den ersten Menschen bewog, unter dem gelehrten Balg eine anschauende Erkenntnis vergangener und künftiger Begebenheiten auf die Nachwelt fortzupflanzen — — —

Rede, daß ich Dich sehe! — — Dieser Wunsch wurde durch die Schöpfung erfüllt, die eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist; denn ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern. Ihre Lösung läuft über jedes Klima bis an der Welt Ende, und in jeder Mundart hört man ihre Stimme. — — Die Schuld mag aber liegen, woran sie will (außer oder in uns): wir haben an der Natur nichts als Turbatverse und disiecta membra poëtae zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammeln ist des Gelehrten; sie auszulegen des Philosophen; sie nachzuahmen — oder noch kühner! — — sie in Geschick zu bringen, des Poeten bescheiden Teil.

Reden ist Übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschenprache, das heißt, Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen; die poetisch oder kyriologisch, — historisch, oder hieroglyphisch — — und philosophisch oder charakteristisch sein können. Diese Art der Übersetzung (verstehe Reden) kommt mehr, als irgendeine andere, mit der verkehrten Seite von Tapeten überein,

And shews the stuff, but not the workman's skill;

oder mit einer Sonnenfinsternis, die in einem Gefäße voll Wassers in Augenschein genommen wird. Moses Sackel erleuchtet selbst die intellektualistische Welt, die auch ihren Himmel und ihre Erde hat. Bacon vergleicht daher die Wissenschaften mit den Gewässern über und unter dem Gewölbe unserer Dunstugel. Jene sind ein gläsern Meer, als Kristall mit Feuer gemengt; diese hingegen kleine Wolken aus dem Meer als eine Manneshand.

Die Schöpfung des Schauplatzes verhält sich aber zur Schöpfung des Menschen, wie die epische zur dramatischen Dichtkunst. Jene geschah durchs Wort; die letzte durch Handlung. Herz! sei wie ein stilles Meer! — — Hör den Rat: Laßt

uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen! — Sieh die Tat: Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß — — Vergleich Rat und Tat, bete den kräftigen Sprecher mit dem Psalmisten; den vermeinten Gärtner mit der Evangelistin der Jünger; und den freien Töpfer mit dem Apostel hellenistischer Weltweisen und talmudischer Schriftgelehrten an!

Der hieroglyphische Adam ist die Historie des ganzen Geschlechts im symbolischen Rade: — — der Charakter der Eva, das Original zur schönen Natur und systematischen Ökonomie, die nicht nach methodischer Heiligkeit auf dem Stirnblatt geschrieben steht, sondern unten in der Erde gebildet wird, und in den Eingeweiden — in den Nieren der Sachen selbst — verborgen liegt. (Schriften 2. Teil, S. 257—265. Ohne die zahlreichen, zum Teil wahllosen Sperrungen abgedruckt.)

Der letzte Grund für die Dunkelheit dieser Sprache, eine Dunkelheit, die stellenweise zur vollständigen Unverständlichkeit wird, ist die maßlos subjektive Haltung Hamanns. Er schreibt ohne Rücksicht auf den Leser, er schreibt nur sich und für sich. Die Ichbezogenheit alles Gesagten ist beispiellos: augenblickliche, vielleicht nur kurz währende Kenntnisse, Gedanken, Gefühle, Stimmungen gehen hemmungslos in die Niederschrift ein; flüchtige Assoziationen mit den entlegensten Vorstellungen feiern Triumphe, und häufig wird dabei der Ausgangsgedanke ausgespart. Nicht verwunderlich ist daher das Bekenntnis Hamanns: „Es geht mir sehr oft, daß ich meine eigne Hand nicht lesen kann, und mir wird bei dem, was ich selbst geschrieben, so übel und weh als dem Leser, weil mir alle Mittelbegriffe, die zur Kette meiner Schlüsse gehören, verbraucht sind und so ausgetrocknet, daß weder Spur noch Witterung übrigbleibt.“ (Brief vom 30. Juni 1780 an Joh. Caspar Häfeli. Schriften, 6. Teil, S. 151.)

Die Assoziationen knüpfen sich größtenteils auf literarischem Gebiet; und wenn Hamann auch in zahlreichen Fußnoten (hier nicht abgedruckt) Hinweise auf Quellenschriften und Erläuterungen gibt, so bleibt doch noch das meiste dunkel. Wie kann der Leser ohne Kommentar wissen, daß z. B. mit dem Erzengel über die Reliquien der Sprache Kanaans der Göttinger Theologe und Orientalist Johann David Michaelis gemeint sein soll, dessen Kommentierung der „Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum“ des Oxford Professor Robert Lowth Hamanns Zorn erregt hatte!

Die Fußnote zu den Worten auf schönen Eselinnen verweist auf Buch der Richter V, 10. Der betreffende Vers aus „Der Debora und Baraks Triumphlied“ lautet: „Die ihr auf schönen Eselinnen reitet, die ihr auf Teppichen sitzt, und die ihr auf dem Wege gehet: singet!“ — Eine

Fußnote zu Eutyphron gibt zwei Stellen aus Platons Kratylus, die nach Otto Apelts Übersetzung (Philos. Bibl. Bd. 174, Leipzig, 2. Aufl. 1922) folgendermaßen lautet:

„Hermogenes: Ja, mein Sokrates, du scheinst mir geradezu wie die Begeisterten plötzlich in Orakeln zu reden. Sokrates: Und den Grund für diese Begeisterung, mein Hermogenes, die mich überfallen hat, führe ich vornehmlich auf den Einfluß des Eutyphron aus Prosopalte zurück. Denn vom frühen Morgen ab war ich lange mit ihm zusammen und hörte ihm zu. Er hat, wie es scheint, in seiner Begeisterung mit seiner göttlichen Weisheit mir nicht nur die Ohren erfüllt, sondern sich auch meiner Seele bemächtigt. Wir müssen es also, dächt' ich, damit so halten: heute wollen wir uns ihrer noch bedienen und das noch Unerledigte über die Namen der Betrachtung unterwerfen, morgen aber, wenn es euch recht ist, wollen wir ihr den Abschied geben und an uns die reinigende Sühnung vornehmen lassen, wenn wir einen ausfindig machen, der sich auf solcherlei Reinigung versteht, sei es nun ein Priester oder ein Sophist (S. 59) — — — so lege sie (Fragen) mir vor, auf daß du sehest, wie trefflich des Eutyphron Rosse sind“ (S. 77).

Gelangt man nach diesen Angaben zum Verständnis? Etwa dann, wenn man noch hinzunimmt, daß in Hamanns Sprachgebrauch die Umschreibung der weise Idiot Griechenlands Sokrates bezeichnet? Es bedarf vielmehr einer umfassenden Kenntnis von Hamanns geistiger Welt, um zu der Deutung des ersten Abschnittes zu gelangen, die Rudolf Unger gibt:

„Der Göttinger Hofrat mag die geduldigen Eselinnen der Gelehrsamkeit im akademischen Wettkampfe zum Siege führen: den feurigen Hengsten visionärer Begeisterung, die den rabbinistischen Sokrates über pedantische Philologie und geisteslahme Wissenschaft zum heiligen Urquell superrationaler Wahrheit tragen, ist er nicht gewachsen.“ (Hamann und die Aufklärung, S. 245.)

Der Bibelvers und die beiden Stellen aus Platons Dialog legen diese Deutung keineswegs nahe. Denn die Eselinnen werden in dem biblischen Lobgesang nicht mit Spott bedacht, Eutyphron dagegen wird von Sokrates an den angeführten Stellen durchaus ironisch behandelt, wie er ja überhaupt in diesem wie in dem nach ihm benannten Dialog die Rolle eines Machers und scheinheiligen Wortgauklers spielt. Man könnte also eher begreifen, wenn die Eselinnen den Sieg über die Rosse Eutyphrons davontrügen. Hamanns Verwertung der Buchstellen müßte demnach auf einer sehr eigenwilligen, ja geradezu falschen Auffassung be-

ruhen. Oder aber ist Ungers Deutung irrig, und hat Julius Disselhoff mit folgender Erklärung recht?

„Ein Michaelis mit seiner Schar lagert sich allezeit auf sie (die Tenne heiliger Literatur) wie ein erdrückender Alp; aber unsichtbar schwebt noch ein anderer Michael, ein Erzengel darüber, der sie lebendig macht, und mit ihren unscheinbaren Worten, die nur schönen Eselinnen gleichen, über die stolzen Hengste klassischer Sprache im Wettlaufe siegt, wie schon der weiße Idiot Griechenlands durch die kunstlose Demut der Sprache triumphierte und nur zum philologischen Wortwechsel mit den Priestern und Sophisten des Zeitgeistes Eutyphrons stolze Hengste sich borgte.“ (Wegweiser zu J. G. Hamann, dem Magus im Norden, S. 219.)

Nach Disselhoffs Erklärung wäre also der Ausruf Heil dem Erzengel nicht ironisch zu verstehen, höchstens doppelsinnig, und im folgenden Satz müßte nicht den schönen Eselinnen, sondern den stolzen Rossen die Ironie gelten. Es ist in der Tat oft nicht zu entscheiden, ob Hamann ernsthaft oder ironisch spricht. Nach dem feierlich-zornigen Eingangsafford Nicht Leier! . . . erwartet niemand versteckte Ironie, und aus der Wortwahl des (nach Unger) ironisch gemeinten Satzes ist sie auch nicht zu erschließen.

Einzelne Abschnitte der „Aesthetica in nuce“ verschließen sich dem Verständnis, weil Hamann den Worten eine neue, einmalige Bedeutung unterschiebt, z. B. den Fremdwörtern poetisch, kyriologisch, historisch, hieroglyphisch, philosophisch und charakteristisch. Der reiche Gebrauch von Idiotismen erschwert das Verständnis ungemein, hindert es manchmal. In welchem Sinne die angeführten Worte — wahrscheinlich, oder auch nur vielleicht! — von Hamann verwendet sind, mag aus Disselhoffs Deutung des betreffenden Abschnittes hervorgehen:

„Gedanken werden in Worte, Sachen in Namen, Bilder in Zeichen übersetzt. Dieser Zeichen sind vornehmlich dreierlei: unmittelbar von Gott herrührende Ausprägungen seiner Gedanken — Natur und Schrift — welche Hamann poetisch oder kyriologisch nennt, weil sie die schönste und lebendigste Gestalt haben und zugleich im eigentlichsten Sinne κυρίου λόγοι, Worte des Herrn sind, sodann geschichtliche Ereignisse, welche, da die äußere Tat der Menschen den Gedanken Gottes verhüllt, nur wie Symbole und Hieroglyphen von Gott reden, endlich Gedanken und Auslegungen der Menschen über Gottes Gedanken und Taten, die charakteristisch genannt werden können, weil sie, wenn Wahrheit, die charakteristischen Grundlinien des göttlichen Planes zeichnen, oder, wenn menschlicher Wahn, ihre Urheber charakterisieren“ (S. 223).

Umschreibungen, die auf persönlicher Beziehung des Verfassers zu der betreffenden Person und Sache beruhen oder sich als Lesefrüchte herausstellen, geben dem Leser Rätsel auf: der weise Idiot Griechenlands (Sofrates) — der Geschichtsschreiber der Schöpfung (zweifelhaft, ob Moses oder Gott) — der gelehrte Scholiast der ältesten Dichtung (Bacon) — der kräftige Sprecher (Gott) — der vermeinte Gärtner (Jesus) — der freie Töpfer (Gott) — die Evangelistin der Jünger (Maria Magdalena) — der Apostel hellenistischer Weltweisen und talmudischer Schriftgelehrten (Paulus).

Kühne, nicht begründete Vermutungen oder Umdeutungen bestehender Auffassungen zwingen den Leser, zu verweilen und nachzuspinnen, was gemeint ist, und ob es ernsthaft gemeint ist, z. B.: Gartenbau älter als der Acker — Wein, die Milch der Alten — Vermutung über die Herkunft der Bekleidung mit Tierfellen — Abaddon als Dichter.

Literarische Anflänge, besonders an Bibelverse (z. B. denn ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern), erleichtern das Verständnis ebenso wenig wie Vergleiche, die aus dem Zusammenhang anderer Schriften gerissen und hier eingeschoben sind, z. B. die Sonnenfinsternis, die in einem Gefäße voll Wassers in Augenschein genommen wird (nach der Fußnote aus der Wochenschrift "The Adventurer" entnommen), Bacons Vergleich der Wissenschaften mit den Gewässern über und unter dem Gewölbe unserer Dunstkugel und die bereits erwähnten Rosse Eutyphrons.

Überhaupt ist die Uneinheitlichkeit der Sprache, die sich aus Zitatenbrocken, literarischen Anflängen, aus Worten und Wendungen der allgemeingültigen Sprache und aus solchen eines „privaten“ Wortschatzes zusammensetzt, geeignet, den Leser zu beunruhigen und die Aufnahme der Gedanken zu erschweren oder gar unmöglich zu machen.

Auch die von ihm selbst gebildeten Vergleiche und Metaphern sind eher geeignet, den Sinn zu verdunkeln als aufzuhellen: ein Zeigefinger des verborgenen Menschen in uns — eine Rhapsodie von Feigenblättern — Mosis Fackel — kleine Wolken aus dem Meer als eine Manneshand. Es sind durchaus subjektive Vergleiche. Nicht verwunderlich ist es, daß Hamann gelegentlich zwei Bilder miteinander mischt: mit einer Wurf-schaufel fegen!

Der Bau der Sätze erschwert ebenfalls das Verstehen. Es sind teils kurze Sätze, entweder Ausrufe oder Sätze in denkspruchartiger Fassung, teils längere Satzgefüge. Die denkspruchartigen Sätze geben letzte Ergebnisse tiefen Nachdenkens, sind schwer und gehaltvoll, treten aber nicht, wie

bei Schiller, als kurze Zusammenfassungen vorangegangener Erörterungen auf. Sie werden vielmehr geboten ohne Erklärungen und Begründungen. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit. — Rede, daß ich Dich sehe! Übertriebene Knappheit, die den Stil dunkel macht.

Die längeren Satzgefüge sind zum Teil schwer überschaubar, z. B.: Ich setze das Herkommen dieser Tracht in der dem Adam durch den Umgang mit dem alten Dichter . . . auf die Nachwelt fortzupflanzen. In dem Relativsatz die poetisch oder kyriologisch . . . sein können ist die Beziehung des Relativpronomens nicht klar. Bezieht es sich auf Worte, Namen und Zeichen oder, wie Disselhoff meint, nur auf Zeichen?

Auch die Wortstellung ist bisweilen irreführend. Im 5. Abschnitt beginnt der erste Satz mit dem Subjekt (Die erste Nahrung), der dritte ebenfalls (auch die erste Kleidung), der zweite dagegen mit dem Objekt (die älteste Dichtkunst), das der Leser zuerst als Subjekt auffaßt und nachträglich zum Objekt umdenken muß. Der Satz Aber Gott der Herr machte Röcke von Fellen, und zog sie an — unsern Stammeltern . . . mit der ungewöhnlichen Stellung des Dativobjektes am Schluß, das zudem noch durch einen Gedankenstrich vom Vorangehenden abgetrennt ist, wirkt beinahe komisch (soll es vielleicht, was man bei Hamann nicht immer entscheiden kann).

Die außerordentlich zahlreichen Gedankenstriche sind äußere Zeichen der Zusammenhanglosigkeit und Sprunghaftigkeit seiner Darstellung, und hier haben wir einen der wichtigsten Gründe für die Dunkelheit des Stils. Zwischen den einzelnen Abschnitten bestehen keine deutlichen Beziehungen. Das den dritten Abschnitt einleitende Adverb Endlich und die scheinbar anknüpfende Konjunktion Aber zu Beginn des 6. Abschnitts dürfen uns nicht irre machen. Bei näherem Zusehen erweist es sich, daß sie gar nicht an das Vorhergehende anknüpfen, sondern an einen Zwischengedanken, der unausgesprochen geblieben ist. Der gleiche Mangel an Zusammenhang und Folgerichtigkeit der Gedanken ist auch häufig von Satz zu Satz zu beobachten. Dazu kommt nun noch, daß nebensächliche Dinge und Abschweifungen vom Thema mit gleicher Wichtigkeit und oft größerer Ausführlichkeit vorgebracht werden als die wesentlichen Gedanken (z. B. die Hypothese über die tierische Kleidung).

Zusammenfassend zähle ich noch einmal die Sprachformen von Hamanns dunklem Stil in knappen Stichworten auf: Rücksichtslose Ichbezogenheit alles Gesagten — Wortneubildungen — Idiotismen —

Umschreibungen aus subjektiver Einstellung — Kühne Umdeutungen bestehender Auffassungen — Versteckte Ironie — Literarische Anspielungen, Anflänge an weit Entferntes — Uneinheitlichkeit der Sprache — Dunkle Vergleiche — Mangel an nötigen Erklärungen — Zu knappe Fassung — Schwer überschaubare Satzgefüge — Irrführende Wortstellung — Zusammenhanglosigkeit und Mangel an Folgerichtigkeit der Gedanken — Keine Scheidung zwischen Wesentlichem und Nebensächlichem.

5.

Über Friedrich Schlegels Sprachstil kann ich mich kurz fassen, da die Dunkelheit seiner Sprache zum großen Teil auf Stilformen beruht, die denen Hamanns gleich oder ähnlich sind, trotz aller Verschiedenheit ihres Stils im ganzen und der in ihm ausgeprägten geistigen und sittlichen Haltung.

Einige aufeinanderfolgende Aphorismen aus den „Ideen“:

Tugend ist zur Energie gewordene Vernunft.

Die Symmetrie und Organisation der Geschichte lehrt uns, daß die Menschheit, solange sie war und wurde, wirklich schon ein Individuum, eine Person war und wurde. In dieser großen Person der Menschheit ist Gott Mensch geworden.

Das Leben und die Kraft der Poesie besteht darin, daß sie aus sich herausgeht, ein Stück von der Religion losreißt, und dann in sich zurückgeht, indem sie es sich aneignet. Ebenso ist es auch mit der Philosophie.

Wiß ist die Erscheinung, der äußere Blich der Phantasie. Daher seine Göttlichkeit, und das Wißähnliche der Mystik.

Platos Philosophie ist eine würdige Vorrede zur künftigen Religion.

Der Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst.

Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich.

Die Religion ist schlechtthin unergründlich. Man kann in ihr überall ins Unendliche immer tiefer graben.

Die Religion ist die zentripetale und zentrifugale Kraft im menschlichen Geiste, und was beide verbindet.

Ob denn das Heil der Welt von den Gelehrten zu erwarten sei? Ich weiß es nicht. Aber Zeit ist es, daß alle Künstler zusammentreten als Eidgenossen zu ewigem Bündnis.

Das Moralische einer Schrift liegt nicht im Gegenstande, oder im Verhältnis des Redenden zu den Angeredeten, sondern im Geist der Behandlung. Atmet dieser die ganze Sülle der Menschheit, so ist sie moralisch. Ist sie nur das Werk einer abgesonderten Kraft oder Kunst, so ist sie es nicht.

Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber um sie zu suchen und zu entdecken, ist Philosophie das Werkzeug.

Wie die Feldherrn der Alten zu den Kriegern vor der Schlacht redeten, so sollte der Moralist zu den Menschen in dem Kampf des Zeitalters reden.

Jeder vollständige Mensch hat einen Genius. Die wahre Tugend ist Genialität. Das höchste Gut und das allein Nützliche ist die Bildung.

In der Welt der Sprache, oder welches ebensoviel heißt, in der Welt der Kunst und der Bildung, erscheint die Religion notwendig als Mythologie oder als Bibel (Athenäum III, S. 8 ff.).

Die Zusammenhanglosigkeit der Gedanken ist hier zum Grundsatz erhoben, tritt auch in der entsprechenden literarischen Form auf, dem Aphorismus. Da aber Gedanken von weitem Umfang und großer Tiefe dahinter stehen, zweifellos Schlußglieder langer Gedankenketten, ist der Sinn ohne Kenntnis der ganzen Gedankenketten nicht recht zu fassen. Bei manchen Aphorismen wird der Leser, selbst bei ziemlicher Kenntnis der romantischen Philosophie, über ein Erraten nicht hinausgelangen.

Der subjektive Sinngehalt einzelner Worte kommt daher, daß die Grenzen zwischen Begriffen, die sonst gegeneinander abgeschlossen sind, getilgt oder doch verwischt werden. (Vgl. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, S. 113 ff.) In unserer Probe sichtlich bei den Worten Tugend, Religion, moralisch. Sie treten nämlich als ästhetische Begriffe auf.

Die wahre Tugend ist Genialität. — Wer Religion hat, wird Poesie reden. — Atmet dieser (der Geist der Behandlung) die ganze Fülle der Menschheit, so ist sie moralisch.

Wie sehr die Begriffe ins Fließen geraten sind, wird ersichtlich, wenn man die Bedeutung eines Wortes, das in verschiedenen Zusammenhängen auftritt, von mal zu mal aus dem Zusammenhang neu zu erschließen sucht. Was sich da ergibt, ist oft nicht miteinander vereinbar, z. B. Tugend ist zur Energie gewordne Vernunft. — Die wahre Tugend ist Genialität.

Das Zerfließen und Sichvermischen von Begriffen verrät sich auch in Nebeneinanderstellungen und Gleichsetzungen wie den folgenden: war und wurde — ein Individuum, eine Person — Ebenso ist es auch mit der Philosophie — wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht — die zentripetale und zentrifugale Kraft im menschlichen Geiste, und was beide verbindet — In der Welt der Sprache, oder welches ebensoviel heißt, in der Welt der Kunst und der Bildung.

Man darf Friedrich Schlegel nicht „beim Wort fassen“, d. h. man darf die Worte nicht in ihrer herkömmlichen engeren Bedeutung verstehen, sonst ist fast jeder Aphorismus ein Paradoxon.

Wortneubildungen, sonst bei Friedrich Schlegel nicht selten, fehlen in der

abgedruckten Probe. Hermann Petrich bringt in seinen „Drei Kapiteln vom romantischen Stil“ zahlreiche Belege für seine „mystische Terminologie“: Antiroman, Philironie, Philophysik, Sataniskus, sataniskisch, skiamachieren, Symbiblisten, symfaulenzen, Symmenschen, Symposie, synkonstruieren u. a. m. (S. 112/113).

Bedenkt man noch, daß bei Schlegel wie bei Hamann versteckte Ironie den Leser auf Irrwege lockt, daß man häufig nicht wissen kann, ob mit Begriffen und Worten nur gespielt wird, so darf man in der Tat hier von einer besonderen „Sprache in der Sprache“ (Athenäum II, S. 36) reden, einer esoterischen Sprache, einer Geheimsprache, die nur Eingeweihten verständlich ist, wie sie Schlegel bei Plato und Hemsterhuys bewunderte. „Denn das ist das Schönste an diesem schönen Sanskrit eines Hemsterhuys und Plato, daß nur die es verstehen, die es verstehen sollen.“

6.

Anders geartet ist die Dunkelheit des expressionistischen Stils. Einige ihrer Sprachformen seien dargetan an einer Probe aus den „Dichtungen“ von Georg Trafl, an dem ersten Abschnitt aus „Traum und Umnachtung“ (S. 157 f.). Er ist von den vier, die das ganze Gedicht bilden, der verhältnismäßig klarste.

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Gluch des entarteten Geschlechts. Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und Finsternis, verschwiegener Spiele im Sternengarten, oder daß er die Ratten fütterte im dämmernden Hof. Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel. Nachts brach sein Mund gleich einer roten Frucht auf und die Sterne erglänzten über seiner sprachlosen Trauer. Seine Träume erfüllten das alte Haus der Väter. Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof, oder er besah in dämmernder Totenkammer die Leichen, die grünen Gleden der Verwesung auf ihren schönen Händen. An der Pforte des Klosters bat er um ein Stück Brot; der Schatten eines Rappen sprang aus dem Dunkel und erschreckte ihn. Wenn er in seinem kühlen Bette lag, überkamen ihn unsäglich Tränen. Aber es war niemand, der die Hand auf seine Stirne gelegt hätte. Wenn der Herbst kam, ging er, ein Hellscher, in brauner Au. O, die Stunden wilder Verzückung, die Abende am grünen Fluß, die Jagden. O, die Seele, die leise das Lied des vergilbten Rohrs sang; feurige Frömmigkeit. Stille sah er und lang in die Sternenaugen der Kröte, befühlte mit erschauernden Händen die Kühle des alten Steins und besprach die ehrwürdige Sage des blauen Quells. O, die silbernen Fische und die Früchte, die von verkrüppelten Bäumen fielen. Die Akkorde seiner Schritte erfüllten ihn mit Stolz und Menschenverachtung. Am Heimweg traf er ein unbewohntes

Schloß. Verfallene Götter standen im Garten, hintrauernd am Abend. Ihm aber schien: hier lebte ich vergessene Jahre. Ein Orgelchoral erfüllte ihn mit Gottes Schauern. Aber in dunkler Höhle verbrachte er seine Tage, lag und stahl und verbarg sich, ein flammender Wolf, vor dem weißen Antlitz der Mutter. O, die Stunde, da er mit steinernem Munde im Sternengarten hinsank, der Schatten des Mörders über ihn kam. Mit purpurner Stirne ging er ins Moor und Gottes Zorn züchtigte seine metallenen Schultern; o, die Birken im Sturm, das dunkle Getier, das seine umnachteten Pfade mied. Haß verbrannte sein Herz, Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte. Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat. O, ihr Türme und Glocken; und die Schatten der Nacht fielen steinern auf ihn.

Man kann „Traum und Umnachtung“ als eine lyrische Ballade auffassen, die vom Schicksal und Untergang des letzten Sprosses eines entarteten Geschlechts handelt. Die Vorgänge sind jedoch nicht zeitgebunden, 3. T. auch nicht raumgebunden, noch stehen sie untereinander in ursächlichem Zusammenhang. Wie Hamann und Schlegel die logische Verknüpfung der Gedanken außer acht lassen, so ترافل die kausale des Geschehens. Man könnte, wie Albrecht Schaeffer es mit einem Gedichte Georges getan hat (Dichter und Dichtung, S. 446), einzelne Sätze und Satzgruppen miteinander vertauschen, ohne daß es sinnstörend wirkte. Kennzeichnend ist die Satzverbindung durch die Konjunktion und, auch da, wo die Satzinhalte ungleichwertig sind und der Nebenordnung widerstreben, 3. B. gleich im ersten Satz: Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts. Nachdem in den beiden ersten Sätzen ausgesprochen ist, wie der Abend auf zwei Glieder des entarteten Geschlechts, auf Vater und Mutter einwirkt, erwartet man im dritten Satz, der durch und mit den beiden vorhergehenden verbunden ist, eine entsprechende Aussage über den Knaben. Statt dessen hören wir von der nicht an eine bestimmte Tageszeit gebundenen Last des Fluches, die er immer trägt. Die imperfektivische Aktionsart des Verbums lasten verbietet die Deutung, der Fluch des entarteten Geschlechts werde zu einer bestimmten Zeit wirksam. (Siehe Hermann Paul, Deutsche Grammatik IV, S. 65: „Imperfektivisch ist ein Verbum, wenn es einen Vorgang in seiner Dauer, in seinem Verlauf bezeichnet; perfektivisch, wenn es sich auf einen Moment bezieht, entweder auf den Abschluß eines Vorgangs oder auf den Eintritt eines Zustandes.“)

Der Versuch, zeitliche und ursächliche Zusammenhänge zwischen den Angaben der einzelnen Sätze herauszufinden, ist von vornherein zum Mißlingen verurteilt. Der Zusammenhang alles Geschehens ist eben nicht ge-

geben durch die zeitliche Aufeinanderfolge, noch durch die ursächliche Verknüpftheit, er ist lediglich begründet auf der Einheit der Person und der Einheitlichkeit der Stimmung.

Die Sprache ist durchaus metaphorisch, und die Metaphern sind durchaus subjektiv. Die Worte sind Stimmungsträger, Symbole für Stimmungen. Es fragt sich nun, ob sie nur Stimmungssymbole sind oder zugleich auch Zeichen für Begriffe. Wir hören Worte wie das alte Haus der Väter, Jagden, an denen der Knabe, aus dem Zusammenhang zu schließen, teilnimmt, im letzten Abschnitt ist zudem vom Gärtner die Rede, der die harten Hände rührt. Wie läßt sich damit vereinen: An der Pforte des Klosters bat er um ein Stück Brot? Wohlhabenheit oder Armut, eins von beiden kann nur Stimmungssymbolischen Wert haben.

Aber in dunkler Höhle verbrachte er seine Tage . . . Ist Höhle sinnbildlich oder im eigentlichen Sinne zu verstehen?

Zweifellos nur sinnbildlich ist der vorletzte Satz: Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat.

Wahrscheinlich in seiner eigentlichen Bedeutung zu fassen ist der Satz Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof; für den folgenden Satz jedoch wage ich das schon nicht mehr zu behaupten: oder er besah in dämmernder Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.

Noch ein Beispiel aus dem übernächsten Abschnitt von „Traum und Umnachtung“:

Frei ergrünt der Bach, wo silbern wandelt sein Fuß, und ein sagender Baum rauscht über dem umnachteten Haupt ihm. Also hebt er mit schwächtiger Hand die Schlange, und in feurigen Tränen schmolz ihm das Herz hin (S. 161).

Angaben über wirkliches Geschehen und Stimmungssymbole wechseln miteinander, und es ist unmöglich, zu entscheiden, wie weit das eine, wie weit das andere reicht.

Gleiches beobachten wir am einzelnen Wort. Wie ist Sternengarten zu deuten? Besonders die bildhaften Beiwörter entziehen sich einer begrifflichen Deutung oder erschweren sie doch: aus blauem Spiegel, ein flammender Wolf, mit steinernem Munde, seine metallenen Schultern.

Nach allem ist es nicht verwunderlich, daß wir bei Trafl hin und wieder auf Synästhesien stoßen. Natürlich handelt es sich nicht um Synästhesien im Sinne der Psychologie, die mit diesem Wort jene Tatsache bezeichnet, daß durch die Reizung eines Sinnes außer der entsprechenden Empfindung zugleich eine Empfindung im Bereich eines anderen Sinnes hervor-

gerufen wird. Bei Traßl hat das Wort, das in der eigentlichen Bedeutung die Empfindung eines anderen Sinnes bezeichnet, nur bildhaften und stimmungssymbolischen Wert. In unserm Abschnitt ist kein Beispiel. Ich gebe einige aus seinen „Dichtungen“:

in der braunen Kühle des Herbstes (S. 133)

die purpurne Süße der Sterne (S. 133)

Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des Abends (S. 133).

über der grünen Stille des Teichs (S. 137)

Leise tönt die Sonne im Rosengewölke am Hügel (S. 147).

Das blaue Rauschen eines Frauengewandes (S. 159).

Eine Dichtung, die wie Traßls „Traum und Unnachtung“ Begriffswelt und Welt der Symbole, Sinnliches und Metaphysisches unscheidbar mischt, läßt sich nicht „erklären“. Man tut ihr Unrecht mit dem Versuch. Ihr Wesen und Wert hängt nicht davon ab, wieviel verstandesmäßig erfaßt werden kann. Sie ist Musik und will als solche gewertet sein. Nicht anders als viele Dichtungen der Romantiker. (Siehe unter „Plastisch – Musikalisch“ !)

7.

Zweierlei darf mit Dunkelheit des Stils nicht verwechselt werden: das ist die Darstellung des Wunderbaren und Geheimnisvollen, wie die Romantiker sie liebte, und die Wiedergabe flüchtiger und verschwommener Sinnesempfindungen nach Art des Impressionisten.

Petrich stellt im dritten seiner „Drei Kapitel vom romantischen Stil“ bei Tieck die Häufigkeit von Worten fest, die unmittelbar das Wunderbare bezeichnen, wie Geheimnis, Rätsel, seltsam, sonderbar, und bei Tieck und Novalis alle Wortverbindungen mit wunder- (S. 101 ff.) und glaubt damit Belege für die dunkle Sprache der Romantiker, für die „Mystik“ ihres Stils zu erbringen. Der Leser Tiecks und Hardenbergs gewinnt aus solchen Worten einen Eindruck vom Wunderbaren und Geheimnisvollen des Geschehens, der Sinn der Worte und Sätze ist jedoch klar oder kann es doch wenigstens sein. Wo Hardenbergs Stil dunkel ist, wie in manchen Teilen des „Ofterdingen“, hat dies andere Gründe. Es beruht zum Teil darauf, daß der logische und zeitliche Zusammenhang zwischen den einzelnen Gedanken und Vorgängen fehlt oder locker ist, daß „hinter schlichten Worten ein tiefer, unausschöpfbarer, nur andeutungsweise verkündeter Sinn steckt.“ (O. Walzel, Die Formkunst von Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen“, Germ.-rom. Monatschr. VII, S. 436f.) Auch die häufige Verwendung von Adjektiven, die mit un- zusammen-

gesetzt und demnach meistens unbestimmt in der Aussage sind, wirkt mit; ebenfalls zahlreiche verneinte Aussagen, denen die ergänzenden positiven nicht zur Seite stehen.

Was die impressionistische Wiedergabe flüchtiger, verschwommener Sinnesempfindungen angeht, so verweise ich auf das vierte Kapitel von Luise Thons Schrift „Die Sprache des deutschen Impressionismus“ (S. 126—169). L. Thon verwendet als gemeinsame Bezeichnung für die betreffenden Stilformen das Wort „Verunklärung“, das mir irreführend zu sein scheint. Es handelt sich bei manchen Stilformen, die sie in diesem Kapitel untersucht, durchaus nicht um „Verunklärung“, um unklare Wiedergabe der Empfindung, sondern um Mittel des genauen Treffens: Bindung von Gegensätzen im Beiwort wie herb-süß, kindlich-damenhaft, Wortkoppelungen wie blaugrau, silbergrün und Synekdоче. L. Thon sagt selber ausdrücklich:

„Betont sei hier besonders, daß diese Neigung zu verunklärer Gestaltungsweise nicht in Widerspruch steht mit dem Streben nach treffender Wiedergabe. Im Gegenteil. Aber das, was getroffen werden soll, stellt sich dem Impressionisten nicht in seinen Einzelheiten klar geschieden dar. Augenblickseindrücke sind nicht scharf, sind nur ungefähr, verschwimmend“ (S. 127).

In demselben Kapitel werden aber auch Stilformen behandelt wie die Synästhesie, das verallgemeinernde Pronomen man, das verschleifende und (statt sauber durchdachter Sonderung), die wohl geeignet sind, Empfindungen und Gedanken zu „verunklären“ im eigentlichen Sinn, d. h. den Leser darüber im unklaren zu lassen, was gemeint ist. Diese Stilformen sind von den oben genannten wesensverschieden und lassen sich mit ihnen nicht unter einen gemeinsamen Oberbegriff bringen.

Abstand haltend — Andringlich.

1.

Zum Stilgegensatz Begrifflich – Sinnlich war einschränkend zu sagen, daß die Sprache ihrem Wesen nach nicht anders als begrifflich sein kann, daß also die entgegengesetzten Stilbegriffe Begrifflich und Sinnlich eigentlich nur Gradunterschiede bedeuten. Die entsprechende Einschränkung muß auch bei dem Stilbegriffspaar Abstand haltend – Andringlich gemacht werden; das fordert schon das Überschneiden der beiden Begriffspaare.

Nur die naive Auffassung der Sprache sieht in dem Wort ein Mittel, die Sache wirklich zu fassen, sie dicht an sich heranzuziehen, sie sich zu eigen

zu machen, Gewalt über sie zu bekommen (Zaubersprüche!). In Wirklichkeit wirft man nur mit den Worten nach den Dingen, langt nach ihnen, tastet nach ihnen: sie bleiben fern. Und glaubt man dann, das Ding mit einem treffenden Wort wie mit einer Etikette besetzt zu haben, so hat man es vorzeitig abgetan und erledigt, es endgültig ferngerückt. Diesen Gluch des Wortes haben die Diener am Wort, die Dichter, oft schmerzlich empfunden. Thomas Mann läßt Tonio Kröger mit trauriger Einsicht davon sprechen, und Franz Werfel flagt im „Gluch des Werkes“:

„Wie fleht der Sinn, den wir zu tragen haben,
Uns um ein Wort!
Das Lied doch, das wir ihm zu sagen gaben,
Schon rafft ihn fort.“ (Einander, Leipzig 1915, S. 54.)

Auch die Kunst unterliegt ihrem Wesen nach dem Zwang, die Dinge fernzurücken, Bilder zu schaffen, die nur wie aus der Ferne betrachtet werden können. Auch die Kunst abstrahiert, verallgemeinert wie das Denken und die Sprache, mag sie auch das Allgemeine in anschaulicher Gestalt bieten; sie schafft „Künstliches“.

Die Dichtkunst gibt also immer nur ferngerückte, verkleinert wirkende Bilder aus der Sinnen- und Geisteswelt: als Kunst überhaupt und auf Grund ihres Ausdrucksmittels, der Sprache.

Unbeschadet dieses Grundzuges der Dichtkunst dürfen wir von einem Stilgegensatz sprechen, den ich mit den Bezeichnungen „Abstand haltend“ und „Andringlich“ zu treffen suche. Es ist schwer, sich unmißverständlich darüber auszudrücken, da man kaum anders als metaphorisch darüber reden kann. (Meine Beispiele werden hoffentlich klarer machen, was gemeint ist.) Bei dem einen Typus des Dichtwerkes hat der Leser die Empfindung, als ob sich die Vorgänge in beträchtlicher Entfernung abspielten, als ob der Dichter die Dinge, die er darstellt, von sich abschöbe, als ob er in weitem Abstand von ihnen stünde; es ist etwas da, was uns hindert, dicht an die Personen und Dinge heranzutreten, man fühlt sich außerhalb des Geschehens, man fühlt sich als Zuschauer aus der Ferne. Bei dem anderen Typus glaubt man, selbst mitten im Geschehen zu stehen, mitzutun und mitzufühlen, nicht nur zuzuschauen; handgreiflich scheinen die Dinge vor uns zu liegen, es ist, als wäre der Dichter bis dicht an die Dinge herangedrungen und dränge sie nun mit energischem Griff ebenso dicht an den Leser heran. In diesem Sinne ist das Wort „andringlich“ verwandt. „Andringlich“ ist ein Synonym von „Zudringlich“, doch weniger stark und ohne die tadelnde Nebenbedeutung. (Siehe Grimm

und die Synonymik von Eberhard=Lyon!) Meines Wissens ist es heute in dieser Bedeutung nicht mehr lebendig; es ist ein Wortgefäß ohne Inhalt und scheint mir recht geeignet zu sein, den neuen Inhalt aufzunehmen. Es hat den Vorzug, kurz und im Gebrauch handlich zu sein. Ich bedauere, für den Gegensatz keine gleichwertige Bezeichnung zur Verfügung zu haben.

Natürlich beruhen die Eindrücke des Abstandhaltens und des Andringens, die wir bei gewissen Dichtungen erhalten, nicht auf der Sprache allein. Der Gehalt wirkt entscheidend mit, auch die Technik im weiteren Sinne. Wenn z. B. C. S. Meyer in der „Hochzeit des Mönchs“ Dante aus einer Grabinschrift seine Sabel frei erfinden und sie gelegentlich im Verlauf des Erzählens ändern, sich berichtigen läßt, so ist damit die Illusion eines wirklichen Geschehens von vornherein zerstört. Die Vorgänge der Dichtung bekommen dadurch etwas Künstliches. Sie wirken wie Bilder, die man aus der Ferne betrachtet, nicht wie Wirren des Lebens, in die man selbst sich verstrickt fühlt.

Ob der Schauplatz der Handlung in fernen Ländern oder in unserm Lebenskreis liegt, ob sich die Handlung in einer längst verflossenen Zeit oder in unserer Gegenwart abspielt, ist zwar nicht ohne Bedeutung; ausschlaggebend ist jedoch, ob die besonderen Kunstmittel des Dichters die fernen Zeiten und Orte uns nahe bringen oder das Hier und Heute mit dem Zauber und Geheimnis der Ferne und der Vergangenheit erfüllen.

Ich könnte mir eine sehr reizvolle und aufschlußreiche Darstellung der Geschichte des deutschen Sprachstils unter dem Gesichtspunkt „Abstand haltend – Andringlich“ denken. Sie müßte freilich noch mehr verwandte Ausdruckswerte heranziehen, als ich es hier schon tue. Sie würde zu zeigen haben, wie beide Stilströmungen im Laufe der Jahrhunderte miteinander abwechseln, wie aber auch beide innerhalb desselben literarischen Zeitraums als deutlich merkbare Gegensätze vorhanden sind. Sie würde besonders bei der Gegenwart verweilen müssen, wo die Dichtung geradezu von einer Sucht befallen zu sein scheint, das Fernste und Entlegenste dicht heranzuholen, besonders jene Richtung, die man mit „neuem Naturalismus“ oder „expressionistischem Naturalismus“ zu bezeichnen beginnt und als deren Vertreter Alfred Döblin genannt sei. (Siehe Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge, S. 871 ff.). Im Film macht man die gleiche Beobachtung. Auch die Geschichtswissenschaft unterliegt demselben Drang, noch mehr jene dichterisch-schriftstellerische Literatur, der es mehr auf eine menschlich-nahe

und anschauliche Schilderung als auf geschichtswissenschaftlich genaue Darstellung ankommt. Thomas Manns Schrift „Friedrich und die große Koalition“ und Emil Ludwigs Biographien wären hier zu nennen, auch Herbert Eulenberg's „Schattenbilder“ und „Lezte Bilder“. Und doch ist auch der Gegenpol selten so stark gewesen wie heute: Stefan George und seine Gefolgschaft.

2.

Als erste Unterlage für die Untersuchung der Stilformen, die den Ausdruckswerten „Abstand haltend“ und „Andringlich“ dienen, wähle ich zwei Gedichte von C. F. Meyer und Eliencron. Kürzere Gedichte lassen sich gemeinsam in vergleichender Gegenüberstellung betrachten, bei größeren Prosaabschnitten ist dies Verfahren untunlich. Die beiden Gedichte sind ihrem Gehalt nach miteinander verwandt, die Formunterschiede sind daher leichter faßbar.

Über einem Grabe.

Blüten schweben über deinem Grabe.
Schnell umarmte dich der Tod, o Knabe,
Den wir alle liebten, die dich kannten,
Dessen Augen wie zwei Sonnen brannten,
Dessen Blicke Seelen unterjochten,
Dessen Pulse stark und feurig pochten,
Dessen Worte schon die Herzen lenkten,
Den wir weinend gestern hier versenkten.

Maiennacht. Der Sterne mildes Schweigen. . .
Dort! ich seh' es aus der Erde steigen!
Unterm Rasen quillt hervor es leise,
Flatterflammen drehen sich im Kreise,
Ungelebtes Leben zuckt und lodert
Aus der Körperkraft, die hier vermodert,
Abgemähter Jugend letztes Walten,
Lezte Glut verrauscht in Wunschgestalten,
Eine blasse Jagd:

Doran ein Zecher,
In der Faust den überfüllten Becher!
Weh'nde Locken will der Buhle fassen,
Die entflatternd nicht sich haschen lassen,
Lustgestachelte rast er hinter jenen,
Ein verhülltes Mädchen folgt in Tränen.
Durch die Brandung mit verstürmten Haaren
Seh' ich einen kühnen Schiffer fahren.

Einen jungen Krieger seh' ich toben,
 Helmbedeckt, das lichte Schwert erhoben.
 Einer stürzt sich auf die Rednerbühne,
 Weites Volksgetos beherrscht der Kühne.
 Ein Gedräng, ein Kämpfen, Ringen, Streben!
 Arme strecken sich und Kränze schweben —

Kränze, wenn du lebstest, dir beschieden,
 Nicht erreichte!

Knabe, schlaf' in Frieden!

(C. F. Meyer, Gedichte, S. 21 f.)

Einer Toten.

Ach, daß du lebstest!

Tausend schwarze Krähen,
 Die mich umflatterten auf allen Wegen,
 Entflohen, wenn sich deine Tauben zeigten,
 Die weißen Tauben deiner Gröhllichkeit.
 Daß du noch lebstest!

Schwer und kalt bedrängt
 Die Erde deinen Sarg und hält dich fest.
 Ich geh nicht hin, ich finde dich nicht mehr.
 Und Wiedersehn?

Was soll ein Wiedersehn,
 Wenn wir zusammen Hosanna singen
 Und ich dein Lachen nicht mehr hören kann?
 Dein Lachen, deine Sprache, deinen Trost:

Der Tag ist heut so schön. Wo ist Chasseur?
 Hol aus dem Schranke deinen Lefaucheur,
 Und geh ins Feld, die Hühner halten noch.
 Doch bieg nicht in das Buchenwäldchen ab,
 Und leg dich nicht ins Moos und träume nicht.
 Paß auf die Hühner und sei nicht zerstreut,
 Blamier dich nicht vor deinem Hund, ich bitte.
 Und alle Orgeldreher heut' verwünsch ich,
 Die mit verlornem Ton aus fernen Dörfern
 Dir Träume senden — dann gibt's keine Hühner.
 Und doch, die braune Heide liegt so still,
 Dich rührt ihr Zauber, laß dich nur bestreuen.

Wir essen heute Abend Erbsensuppe,
 Und der Margaux hat schon die Zimmerwärme;
 Bring also Hunger mit und gute Laune.
 Dann liesst du mir aus deinen Lieblingsdichtern,
 Und willst du mehr, wir gehen an den Flügel

Und singen Schumann, Robert Franz und Brahms.
 Die Geldgeschichten lassen wir heut ruhn.
 Du lieber Himmel, deine Gläubiger
 Sind keine Teufel, die dich braten können,
 Und alles wird sich machen.

Hier noch eins:

Ich tat dir guten Kognak in die Flasche.
 Grüß Heide mir und Wald und all die Felder,
 Die abseits liegen und vergiß die Schulden,
 Ich seh' indessen in der Küche nach,
 Daß uns die Erbsensuppe nicht verbrennt.

Daß du noch lebstest!

Tausend schwarze Krähen,
 Die mich umflatterten auf allen Wegen,
 Entflohen, wenn sich deine Tauben zeigten,
 Die weißen Tauben deiner Fröhlichkeit.
 Ach, daß du lebstest!

(Detlev v. Liliencron, Sämtl. Werke VIII, S. 69 f.)

Gesetzmäßiger Rhythmus entfernt die Sprache von der Sprache des Lebens und der Gesellschaft, er macht sie künstlich. Das gilt für beide Gedichte, aber nicht in gleichem Maße. Während Meyers Gedicht an einen einzigen Versfuß, den Trochäus, und den gleichen fünfßüßigen Vers gebunden ist, passen sich Liliencrons Rhythmus und Vers in freierer Beweglichkeit dem Gedanken- und Gefühlsausdruck an: Im einleitenden und abschließenden Teile sind Verse mit und ohne Auftakt, mit zwei, drei oder vier betonten Silben. In den Schreien Daß du noch lebstest! und Und Wiedersehn? scheint das Gefühl die Form zu zerbrechen oder vielmehr sich eine neue Form zu schaffen; Meyers Verse bleiben starr. Sein Versfuß, der Trochäus, ist dem Geist der deutschen Sprache weniger gemäß als der Jambus, den Liliencron im Mittelteil seines Gedichts verwendet, er stilisiert die Sprache stärker, er entfernt sich weiter von der Sprechsprache als der Jambus; als Vers des deutschen Dramas hat er nicht Fuß fassen können.

Zudem hat Liliencron den jambischen Vers sehr frei behandelt, der Versrhythmus ist stellenweise fast aufgehoben:

Und dēr Mārgáux hāt schon dīe Zimmērwärme
 Dū lieber Himmēl, dēine Gläubigēr

Der Wortvorrat in beiden Gedichten ist grundverschieden. Liliencron verwendet zahlreiche Begriffe und Worte der bürgerlichen Alltäglichkeit:

blamieren — Erbsensuppe — Zimmerwärme — gute Laune — deine Gläubiger sind keine Teufel, die dich braten können — Kognak u. a. m. Meyers Sprache ist erlesen, edel, über die Umgangssprache hoch hinausgehoben. Und wie alles Edle und Erlesene heißt sie Achtung, hindert Vertraulichkeit, schafft Abstand. Die Gestalten des Gedichts sind zeitlose Typen, antiken Bildern ähnlich: Zecher — Buhle — Krieger — helmbedeckt, das lichte Schwert erhoben — Einer stürzt sich auf die Rednerbühne. Bei Liliencron sind Personen und Dinge wirklichkeitsecht und gegenwartsnah. Sachausdrücke, Namen und Firmenbezeichnungen stellen die Dinge so nahe wie möglich vor uns hin: die Hühner halten — Lefauchaux (vgl. das lichte Schwert!) — Margaux (vgl. den überfüllten Becher!) — Schumann, Franz, Brahms.

Wortstellung und Satzbau sind bei Liliencron schlicht, ohne rhetorisch-stilistische Ausstattung (kurze Sätze ohne Steigerung, ohne Gleichmaß). So spricht man — oder doch beinahe so — in der täglichen Unterhaltung. Der mittlere Teil des Gedichts klingt leicht, aus dem Stegreif gesprochen, ist ohne Schauspielerlei, ohne Künstelei, in gewissem Sinne ohne Kunst. In Meyers Gedicht sind die beiden ersten Abschnitte fast nur aus je einem langen Satz gebildet, der von Vers zu Vers in merkwürdigen Stufen ansteigt und im letzten Vers wieder absinkt: Den wir weinend gestern hier versenkten — Eine blasse Jagd. Der dritte Abschnitt setzt sich zwar aus mehreren Sätzen zusammen; doch sind sie gedanklich eng miteinander verbunden, und stufenweise wächst hier die gleiche Steigerung empor wie in den beiden ersten Abschnitten, und der Schluß sinkt gleicherweise ab: Kränze, wenn du lebstest, dir beschieden, Nicht erreichte! Knabe, schlaf' in Frieden! Das Gedicht besteht also aus drei parallelen Stücken, und Parallelismus waltet auch innerhalb der einzelnen Abschnitte, am merkwürdigsten im ersten: Vier gleich gebaute Nebensätze beginnen mit dem anaphorischen Dessen.

Meyers Gedicht wirkt wie ein edles ebenmäßiges Kunstgebilde aus kühlem Marmor oder Metall. Man betrachtet es, gemessenen Abstand haltend, mit Achtung und Verehrung. Liliencrons Gedicht ist wie eine wild gewachsene Pflanze, lebendig wie wir; wir pflücken sie, nehmen sie in die Hand, riechen ihren Duft.

3.

Mehrere Ausdruckswerte wirken oft zusammen, um den Eindruck der Ferne, des Abstandes und den der Nähe, des Andringens hervorzurufen. Der sinnliche Stil ist andringlich, vorausgesetzt, daß er nicht als trockene

Sachlichkeit auftritt; Begrifflichkeit ist ja das von der Sinnenwirklichkeit Abgezogene, eine zweite, geistige Welt, die fern liegt, die nur dann näher zu rücken scheint, wenn die begriffliche Sprache sich mit starker gefühlsmäßiger Anteilnahme verbindet. Der vornehme Stil schafft Abstand, der niedrige rückt uns, manchmal mehr zudringlich als andringlich, auf den Leib. Ähnlich wie der niedrige Stil wirkt der steigernde. Ist die Übertreibung jedoch maßlos, dann wird die dargestellte Welt zur riesigen Groteske und wirkt fremd und fern. Der mindernde und dämpfende Stil macht die Welt klein, wie durchs umgekehrte Fernrohr betrachtet, und läßt sie erblaffen.

Aber der Eindruck des Abstands oder des Andringens ist nicht nur eine Nebenwirkung von Ausdrucksmitteln, die hauptsächlich andere Ausdruckswerte erzeugen. Wir haben es mit einem selbständigen Ausdruckswert zu tun, dem eigne Stilformen zuzuweisen sind.

C. S. Meyers Stil ist auch in der Prosa Abstand haltend. Die Sprache seiner Novellen ist nicht nur edel und erlesen im Wortschatz, sie archaisiert auch leicht. Seine Archaismen sind jedoch nicht so geartet, daß sie die Sprache einer bestimmten Zeit wiedererstehen ließen wie G. Hauptmann im „Florian Geyer“, — ich werde zu zeigen haben, daß derartige Archaismen eine ganz andere Wirkung tun. Es handelt sich bei Meyer vielmehr um Worte, Wortformen, Wendungen und syntaktische Formen, die in der gemeinüblichen Sprache unserer und auch schon seiner Zeit zwar veraltet und nicht mehr gebräuchlich, aber noch durchaus verständlich und aus der dichterischen Sprache jedem vertraut sind. Sie sind nur wie mit einem feinen Edelrost überzogen. Sie führen uns nicht in das Leben und den Geist eines begrenzten, vergangenen Zeitabschnitts zurück, auch in den Dichtungen nicht, deren Vorgänge sich in Deutschland abspielen; sie wirken zeitlos und führen in eine — wenn man so sagen darf — zeitlose Vergangenheit. Das Zeitlose, von allen Zeiten Abgelöste, ist aber weiter von uns abgerückt als ein bestimmter, wenn auch noch so ferner Zeitraum, zu dem wir immerhin auf Grund von geschichtlichen Kenntnissen, kunstgeschichtlichen und literarischen Erinnerungen Zutritt haben.

Einige Belege aus dem „Heiligen“:

Engelland, die Engelländer (stets so) — Sippe (S. 24) — Es begab sich, daß (häufig, z. B. S. 24, 40, 56, 73) — zu dreien Malen (S. 26) — So genoß ich denn meiner raschen Füße wieder und eilte (S. 26) — Odem (S. 27, 30) — trunken machten (S. 27) — gen Straßburg wandernd (S. 28) — wie mein Mütterchen mir weiland viel geredet hatte von einer frommen Muhme (S. 28) — der Schalk (S. 29) — Wiß (= Klugheit, Verstand S. 32) — die arabische Zunge (= Sprache S. 33) — von sächsischem Geblüte (S. 36) — Solches

aber geschah meinem Meister (S. 37) — Magd (= Mädchen S. 37) — die ganze Pfaffheit von London (S. 39) — Wann aber der Meister so erzählte, ermangelte er nie anzufügen (S. 41) — Mäuler (= Maultiere S. 42) — seine köstlichen Gewande (S. 42, 51) — habe . . . welches Gesinde gedungen (S. 43) — So lag er mir täglich an, eine bessere Stellung zu suchen (S. 49) — Birsch (S. 51, 73) — deren sind wir hier zu Hofe bedürftig (S. 53) — mich . . . auf die Schwelle . . . wie ein Rude betten (S. 54) — Obzwar (S. 60) — Ich will es Euch nicht verhalten (S. 72) — Forst (S. 73, 80) — Hifthorn (S. 73) — mit der erhobenen Rechten (S. 74) — Buhle (S. 78) — eilte ich von hinnen (S. 79) — seiner . . . ansichtig zu werden (S. 79) — die Mär (S. 82) — Ein Kurzes, und wir sind . . . wieder vereinigt (S. 86).

Der Erzähler ist im allgemeinen allwissend wie der liebe Gott. Er kennt alle Gründe und alle Folgen des Geschehens, er hat das ganze Gewirr in der Hand und kann es entwirren. Aber es gibt Erzähler, die es ver-schmähen, alles zu entwirren, die hin und wieder Rätsel aufgeben, eine Frage stellen und sie dem Leser zur Beantwortung überlassen. Das hat nichts mit Dunkelheit des Stils zu tun. Der Erzähler nimmt vielmehr Abstand von dem Gegenstand seiner Erzählung, packt nicht derb zu. Die Vorgänge scheinen sich außer ihm und ohne ihn abzuspielen. Er ist dann nicht der Puppenspieler, der an den Drähten zieht, er ist Zuschauer. Und diese Haltung des aus einiger Entfernung dem bunten Spiel Zuschauenden nimmt dann auch der Leser an.

Die Technik der Rahmenerzählung kommt diesem Stilwillen entgegen. Ist der „Mittelsmann“ (Walzel), dem der Bericht in den Mund gelegt wird, Augenzeuge des Geschehens, so liegt es auf der Hand, daß er nicht alles gesehen und erfahren zu haben braucht, die inneren Vorgänge auch nicht alle erfahren haben kann. Ist der Mittelsmann freier Erfinder, so liegt die Sache schon anders. Oskar Walzel, der in seinem Buche über „Ricarda Huch“ die „Mittlertechnik“ eingehend untersucht hat, weist darauf hin, daß R. Huchs Kunst „auf Abstand angelegt“ ist (S. 22). Er stellt auch fest: „Ricarda Huch verweigert die Antwort auch, wenn sie ohne Mittler erzählt“ (S. 38). Das ist auch der Fall E. S. Meyers. Der Mittelsmann Dante in seiner Novelle „Die Hochzeit des Mönchs“ befindet sich in derselben Lage wie der Erzähler selber, er ist der Erfinder und Gestalter seiner Geschichte. Und trotzdem läßt Meyer ihn auf die Allwissenheit des Epikers verzichten. Abstand bewirken Äußerungen Dantes wie die folgenden:

Von den Frauen, in deren Mitte er saß, mochte die nächst dem Herd etwas zurück und ins Halbdunkel gelehnte sein Ehefrau, die andere, vollbeleuchtet, seine Verwandte oder Freundin sein . . . (S. 9)

Aber dieser gab der Einladung seines Wirtes keine Folge, sondern wählte stolz

den letzten Sitz, am Ende des Kreises. Ihm mißfiel entweder die Zweiweiberei des Fürsten — wenn auch vielleicht nur das Spiel eines Abends — oder dann ekelte ihn der Hofnarr . . . (S. 10)

Während er sann oder träumte, ich weiß nicht was, sprangen auf dem beinahe schon mittäglich übersonnten Platze vor dem Palaß zwei junge Leute von staubbedeckten Gäulen . . . (S. 44)

Er bemerkte die sich ihm von beiden Seiten Nähernden nicht, so tief war er in sein leeres oder volles Träumen versunken (S. 48).

. . . und der Verwalter der Dicedomini — ein Genuese, wenn ich recht berichtet bin — reichte seinem Herrn mit kriechender Verbeugung einen mit Goldbyzantinern gefüllten Beutel (S. 69/70).

Dieser verhüllte sich schweigend das Haupt. Was in ihm vorging, weiß niemand (S. 77).

Welcher Mund den andern suchte, weiß ich nicht, denn die Kammer war völlig finster geworden (S. 100/101).

Was sie sah, bleibt ungewiß. Nach der Meinung des Volkes hätte Astorre den Barfüßler mit gezogenem Schwerte bedroht und vergewaltigt. Das ist unmöglich, denn der Mann Astorre hat niemals den Leib mit einem Schwerte gegürtet. Der Wahrheit näher mag es kommen, daß . . . (S. 103)

Ob Antiope es sich einbildete? Ob Diana wirklich dieses Spiel trieb? Wie wenig ist ein gekrümmter Finger . . . Ich entscheide nicht (S. 131).

Eine verwandte Stilerscheinung beobachten wir bei Stifter. So genau und bis in die Einzelheiten er Steine, Pflanzen, Blumen, Käfer und Schmetterlinge schildert, vielfach mit so „treffenden“ Beiwörtern, daß er Errungenschaften des Impressionismus vorwegnimmt —: die nächstliegende derb zupassende Bezeichnung, das Sachwort vermeidet er gern. (Einzelheiten in meiner „Deutschen Kunstprosa“, S. 33.) Das hängt mit seiner Neigung zusammen, Dinge und Lebewesen zu idealisieren. Auch erfahren wir selten den Familiennamen seiner Helden. Auch der Ort der Handlung wird häufig nur unbestimmt angegeben: ein sehr vereinsamtes Tal in einem fernen und abgelegenen Teile unsers schönen Vaterlandes (Abdias, Studien II, S. 67) — Gut im östlichen Ungarn (Brigitta, Studien II, S. 175) — In den hohen Gebirgen unsers Vaterlandes steht ein Dörfchen . . . (Bergkristall, Bunte Steine, S. 169).

Vergleich, Metapher und Beispiel sind stark beteiligt an der Wirkung des Fernrückens. Bilder aus fernen Ländern und Zeiten, wodurch Vorstellungen von Hier und Heute veranschaulicht werden, rücken dieses Hier und Heute vom Leser ab. Vor allem ist die Welt der antiken Mythologie zu nennen, aus der jahrhundertlang die Dichter Gestalten und Bilder entliehen haben. Neben Eiliencrons Gedicht „Einer Toten“ und C. S. Meyers „Über einem Grabe“ hätte ich noch Schillers „Nänie“ stellen können. Die Totenklage scheint aus Jahrtausendalter Vergangenheit und aus Hellas

herüberzutönen: der stygische Zeus, Orpheus, Eurydike, Aphrodite, Adonis, Achilles, Thetis, Nereus mit seinen Töchtern, die Götter und Göttinnen alle, der Orkus, die ganze antike Welt wird in 14 Versen in Bewegung gesetzt, um der Klage um einen frühverstorbenen edlen Menschen Gestalt zu geben, mit der Wirkung, daß die Beziehung zur Gegenwart fast ganz aufgehoben wird. Sprache und Verston tun das Ihrige, vor allem die strenge Form des Distichons.

Ähnlich wirken in Goethes „Hermann und Dorothea“ der Hexameter und die vielen Worte und Wendungen, die den Geist der Epen Homers atmen, genauer gesagt: ihrer Übersetzungen von Voß. Sogar in einer so bodenständigen und gegenwartsfrohen epischen Dichtung wie Mörikes „Idylle am Bodensee“ spüren wir den Zauber der Ferne unter dem Einfluß der Wortwahl, der Wendungen und Vergleiche, die an Homer-Voß anklingen.

Epitheton ornans:

Weitfahrende Schiffe (III, S. 138) — mit fliegenden Worten (III, S. 145).

Wendungen, mit denen Rede eingeleitet oder abgeschlossen wird:

Dies die Worte des Alten (III, S. 139) — Also erzählte der Fischer und endigte seine Geschichte (III, S. 144) — Sprach's, weislegend, der Schneider, und schleunig erhoben sich beide (III, S. 148) — Sprach es der Fischer, und jene zerbrachen umsonst sich die Köpfe (III, S. 158).

Breit ausgeführte Vergleiche:

Wie wenn zur Frühlingszeit im Gärtlein hinter dem Hause
An der rebenumzogenen Wand, der sonnigen, etwan
Seine Bienen der Bauer behorcht im Korbe, zu wissen,
Ob sich bereite der Schwarm, und schon in der summenden Menge
Hell mit feinem Getön stoßweise die Königin tutet,
Werbend um Anhang unter dem Volk, und lauter und lauter
Unablässig sie ruft: so sang von selber die Glöck,
Dom holdseligen Klange berührt des liebsten der Namen,
So auch horchten die Männer und horchten mit Lächeln die Frauen
(III, S. 142).

Solches zum Trost ihm sagt' er und anderes. Aber der Arme
Glich vielmehr dem verwundeten Lachs, wenn plötzlich die Angel
Stedt im begierigen Schlund und die Schnur abriß an der Rute,
Daß er vor Schmerz aufspringt aus der Flut und weist der Sonne
Noch den glänzenden Leib und im offenen Munde den Blutstrom,
Mitleid heischend und Hilfe von ihr, die den wimmelnden Scharen
Ihre Wohnung erhellt und wärmt und im lieblichen Schimmer
Ihnen die Speise, die tödliche, zeigt, so wie die gesunde.
Stumm so kämpfte der Bursch in sich; um den steinernen Pfeiler
Warf er den nervigen Arm, und ihm stürzt' aus den Augen die Träne
(III, S. 154).

Anrede einer Hauptperson (bei Homer Eumaios):

Käthchen, o treffliches Kind, mit beredsamen Lippen und Augen
 Hell und wahr wie der Tag! noch seh ich dich dort auf der Wiese
 Hand in Hand, mit den andern im Reihn lustwandeln am Sonntag
 (III, S. 155).

So, mit zornigen Tränen im Blick, ausschaltst du sie tapfer,
 Weil sie den Freund des Geliebten, den treuesten Jungen, betrübte
 (III, S. 156).

Anruf der Muse:

Ländliche Muse, nun hemme den Schritt und eile so rasch nicht
 Fort an das Ziel! Du liebest ja stets nach der Seite zu schweifen
 Und ruhst, wo dir's gefällt. So wende dein offenes Antlitz
 Hinter dich, fern in die Zeit, wo dein Liebling, jung noch mit andern,
 Kühnerer Taten sich freute! Vergönn' uns einen der Schwänke,
 Deren er jezo gedenkt auf dem Heimweg dort nach dem Dorfe!
 Niemals Alternde, du hast alles gesehen mit Augen,
 Selbst auch hast du ihn manches gelehrt, mithelfend am Werke,
 Und die roheren Kräfte mit deinem Geiste gemildert.
 Sing' und reich', die wir lang nicht übten, die Flöte dem Dichter
 (III, S. 148/49).

Weiten Abstand hält die Sprache Stefan Georges. Sie ist edel und erlesen, noch mehr: hieratisch, ruhig, gedämpft und unterdrückt den Ausbruch und Ausdruck starker innerer Teilnahme. Dazu kommt eine Haltung der Natur gegenüber, die, ganz im Gegensatz zur goethischen Hingabe, den Dualismus von Menscheng Geist und Natur betont. Und der Geist ist über die Natur gestellt, beherrscht und bestimmt sie. Albrecht Schaeffer nennt „das Gesetz der inneren Welt, das sie über die äußere verhängt,“ Entfremdung (Dichter und Dichtung, S. 382).

4.

Der andringliche Stil ist leicht zu beobachten in Dichtungen, deren Fabel in fernen Zeiten und fremden Ländern spielt. Zwei grundverschiedene Arten sind möglich: Entweder wird der Leser in die fernen Zeiten und Länder versetzt, oder aber die fernen Zeiten und Orte werden in die Gegenwart und in unsern Lebenskreis hineingezaubert.

Die wichtigsten Stilmittel der ersten Art sind der Archaismus und das fremdsprachige Wort einschließlic der Mundart und des Provinzialismus. Der Archaismus, der hier gemeint ist, darf nicht mit jener leicht archaisierenden Ausdrucksweise verwechselt werden, wie wir sie bei C. S. Meyer beobachteten, und die weniger archaisisch als edel und un-

gewöhnlich ist. Bedingung für die andringliche Wirkung des Archaismus ist, daß er sich mit Entstilisierung paart. Gustav Freytags altertümelnde Sprache in den „Ahnen“ entfremdet die germanischen Gestalten dem Leser mehr, als daß sie ihn in die germanische Welt zurückversetzt: Ein schlagendes Beispiel dafür, daß dieselbe Stilform verschiedene, ja entgegengesetzte Wirkung tun kann, je nach ihrer Verbindung mit anderen Stilformen. Freytags Vorbild in den ersten Bänden der „Ahnen“ ist die altgermanische Versdichtung mit ihren Stilmitteln. Die Sprache ist gewollt feierlich, ihr Rhythmus kommt stellenweise dem Versrhythmus nahe. So wirkt der Stil fremdartig, fern, kalt.

Ähnlich steht's um Sprache und Vers in Wagners „Ring des Nibelungen“. Das Pathos, der hohe Stil und der Stabreim als der Vers des altdeutschen Heldenepos lassen eine andringliche Wirkung der zahlreichen Archaismen nicht zu.

Anders ist's in G. Hauptmanns „Glorian Geyer“. Kaum nötig, Beispiele zu geben. Daß der Leser mit dieser Sprache die Luft des Reformationszeitalters einatmet, ist handgreiflich.

Wahllos herausgenommen:

Rektor Besenmeyer. Bruder Geyer, Euch traue ich, wie ich mir selber nit traue, aber saget mir doch: war der Lärmen im Reich angefacht dem König Franziskus zulieb, der ihund vom Kaiser gefangen ist, und haben die Leute recht, weil sie sagen: französische Stüber und Sonnenfronen hätten das Beste getan bei dem bäurischen Handel?

Geyer. Bruder, es sind niemalen subtilere Praktiken im Gange gewesen, und wahr ist's, der Wind wehete stark von West. Sollen wir aber nit unsere Segel spannen, wo wir gen Osten wollen schiffen, allein weil der Wind von Frankreich wehet? (Ges. Werke II, S. 166)

Daß manches in dieser Nachschöpfung alten Sprachlebens grammatisch unrichtig ist, mag den Kenner der Sprachgeschichte stören; aber selbst er wird sich der andringlichen Wirkung nicht entziehen können.

Es bedarf keineswegs eines solchen durchgängigen Archaisierens, wie es Hauptmann versucht hat, um den Leser über Jahrhunderte hinweg in die Zeit der Handlung so zurückzuversetzen, daß er glaubt, selber darin zu stehen. Hin und wieder eine altertümliche Form und Wortverbindung, die nicht einmal genau zu sein brauchen, das tut gleiche Wirkung; vielleicht sogar noch stärkere, weil der Gegensatz zur Gegenwartsprache die wenigen Archaismen auffälliger macht. So in Goethes „Götz von Berlichingen“, wenn auch hier die Archaismen z. T. Eigentümlichkeiten von Goethes rheinfränkischer Mundart sind; doch war ihre Altertümlichkeit dem Dichter bewußt.

Erster Reiter. Was gibt's da?

Sievers. Ei guten Tag, Peter! Veit, guten Tag! Woher?

Zweiter Reiter. Daß du dich nit unterstehtst zu verraten, wem wir dienen.

Sievers (leise). Da ist Euer Herr Götz wohl auch nit weit?

Erster Reiter. Halt dein Maul! Habt ihr Händel?

Sievers. Ihr seid den Kerls begegnet draußen, sind Bamberger.

Erster Reiter. Was tun die hier?

Mehler. Der Weislingen ist droben auf 'm Schloß beim gnädigen Herrn, den haben sie geleit.

Erster Reiter. Der Weislingen?

Zweiter Reiter (leise). Peter! das ist ein gefunden Sressen!

(Jub.=Ausg. X, S. 7).

In den Auftritten am Bamberger Hof fehlen Archaismen gänzlich.

Was ich über den Ausdruckswert der spärlich verwandten Archaismen nur als Vermutung ausgesagt habe, gilt unbedingt für fremdsprachige Worte. In einem deutschen Roman ein langes Gespräch fast nur auf französisch geführt — im Schlußkapitel des ersten Bandes des „Zauberbergs“ von Th. Mann — ist ein literarisches Kuriosum und gehört nicht hierher. (Was Mann dazu bewog, waren auch wohl nur Gründe stofflicher Art.) In anderm Zusammenhang plaudert Albrecht Schaeffer geistreich über die sprachpsychologische Tatsache, die uns hier angeht.

„Möchte man sich vielleicht in seinen ersten Vokabelschatz einer fremden, lebendigen Sprache, der französischen etwa, hineinversetzen? Wenn wir die Dinge unsrer Umgebung mit ihnen wie mit den Nummern eines Lottospiels belegten, verwandelten sie nicht diese Umgebung von Grund aus? Sahen uns nicht Tisch und Bette, Fuß und Hand und die Küche mit andern Augen, mit einem fremden Leben an, wenn wir sie la table nannten und le lit, le pied und la main, und war nicht diese alte Küche in einen Seenraum verzaubert durch cuisine? Ja, verwandelte sich nicht unsre ganze Welt in eine zauberhaft exotische, deren Wunder allein die Verlockung auf das kindliche Herz strahlten, sich mühsam tiefer in sie hineinzubegeben, ihres ganzen Zaubers zu ganzer Vertauschung teilhaft zu werden, und fing nicht unsre Ungeduld flugs an mit Verzauberung des Lebens, mit Voilà und Au revoir, mit einem erstaunlichen Que voulez-vous donc und C'est-à-dire an die Schwester? Ach, damals glaubten wir uns in so vollkommene Fremdlinge verwandelt, wie später selbst der nicht erreichte, der, mit dem fremden Element jahrzehntelang bis in sein Denken durchtränkt, doch nicht verlernte, deutsch zu reden in seinen Träumen“ (Dichter und Dichtung, S. 373/74).

Wie es dem Knaben geht, der aus seinem kleinen französischen oder englischen Vokabelschatz hin und wieder ein Wort, eine Wendung auf ein

Ding, einen Vorgang seiner deutschen Welt anwendet, so ergeht es dem Leser, der in Schilderungen fremder Welten hin und wieder auf einen fremdsprachigen Ausdruck stößt: er glaubt sich in einen vollkommenen Fremdling verwandelt.

In Reiseschilderungen, Tagebüchern, Briefen aus dem Ausland ist dieses Stilmittel durchaus gängig, z. B. in Heines Briefen aus Paris. Rosegger und die jüngeren Heimatdichter verwenden in gleichem Sinn mundartliches Sprachgut. Der Naturalismus und Impressionismus haben durch Verfeinerung dieses Stilmittels und Ausnutzung aller seiner Möglichkeiten eine beispiellose Lebensnähe des Stils erreicht. Leo Spitzer hat es an dem Beispiel Alfred Kerrs eingehend behandelt in dem Aufsatz „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie“. Er stellt fest:

„Dem Schriftsteller, der Reiseeindrücke, also stets Nationalbesonderes, darstellen will, bleibt nichts als das Zitieren fremder Wendungen, auch wenn er darum in Sprachmengerei und Eklektizismus verfällt. Entweder er verzichtet auf das Bewußtwerden des Fremdländischen oder auf die Sprachreinheit. Tertium non datur.“ (Stilstudien II, S. 104f.) Spitzer führt u. a. folgendes Beispiel aus der „Welt im Licht“ an:

„Ich will es Ihnen sagen, weder meine Frau noch ich, wir trinken niemals Alkohol.“ Ich fragte: „Wie —? —?“ Er sagte: „Weder Absynth, noch Cognacs, noch Chartreuse und was es sonst gibt. Niemals! mai, mai!“ Und er fügt hinzu:

„Gewiß, ‚niemals, niemals!‘ hätte denselben logischen Dienst getan — nie hätte es den gestikulierenden, kategorisch verneinenden, lebhaften Italiener evoziert“ (S. 105).

Das Gleiche gilt für die „Evozierung“ von Vertretern deutscher Stämme durch einzelne Worte in der betreffenden Mundart. Spitzer gibt einen aufschlußreichen Kommentar zu folgendem Satz Kerrs, ebenfalls aus der „Welt im Licht“:

„(Ich lebte auf einer Frieseninsel mit) raren, ‚stillen‘, feinen, nordwestdeutschen Gestalten — urbäurischen Bauern.“

„Durch die Wiedergabe der Aussprache des Wortes ‚still‘, wie sie bei den friesischen Bauern üblich ist, hat uns Kerr sofort in medios homines hineingesetzt: sie sind nicht bloß still im allgemeinen, sondern still auf ihre Weise, so still, wie nur still sein kann, wer still nicht (still), sondern (still) ausspricht. Es hat also eine Art Identifikation einer von diesen Menschen gebrauchten Sprachform mit dem Wesen dieser Menschen stattgefunden“ (S. 86f.).

5.

Die andere Art des andringlichen Stils geschichtlicher Dichtungen, nämlich Vergangenheit und Fremde in unsere Zeit und unsern Lebensraum zu verwandeln, ist seltener. Bis zu einem gewissen Grade freilich war dieser Stil immer da, aber unbewußt. Aller geschichtlichen Dichtung ergeht es, so sehr sie sich bemühen mag, den Geist der vergangenen Zeit wiederaufleben zu lassen, nach Saustens Wort:

„Was Ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.“

Doch davon ist hier nicht die Rede, vielmehr von dem bewußten Formwillen, vergangenes Geschehen in gegenwärtiges zu verwandeln, Altes neu zu sehen und zu gestalten mit bewußter Mißachtung der geschichtlichen Treue. Das Haupthilfsmittel ist der sprachliche Anachronismus, dem im Gehaltlichen der Anachronismus der Sachen und Personen entspricht. Der Sprachanachronismus ist das Gegenstück und der Gegensatz zum Archaismus, nicht etwa der Neologismus, die Wortneubildung, wie immer wieder behauptet wird. (So auch noch von R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 10, im Anschluß an Wackernagel. Der Neologismus bildet vielmehr den Gegensatz zum herkömmlichen, fest überlieferten Wort.) In Parodien und Travestien war der Anachronismus von jeher beliebt; ich erinnere an Blumauers „Aneis“, an Offenbachs Operetten und an Friedrich Theodor Vischers Pfahldorfgeschichte in seinem Roman „Auch Einer“. Heute hat der Anachronismus, wohl unter dem Einflusse Bernhard Shaws, auch in ernsthafter Dichtung und solcher, die ernst genommen sein möchte, eine Bedeutung erlangt, wie sie ihm selbst in Zeiten gänzlich ungeschichtlichen Denkens nicht zukam (Heliand).

Ich nenne als bezeichnendes Beispiel den Einakter „Saul“ von Alexander Cernet-Holenia. Die Hexe von Endor, eine Jungmagd auf einem Bauernhof, benimmt sich als spiritistisches Medium, so wie es Schreud-Nohring beschrieben hat. Der Bauer betet mit seinem Gesinde vor dem Essen „Vater unser“ und „Gegrüßt seist du, Maria“. Sie sprechen ein Deutsch, das der heimatischen — des Dichters Mundart (geboren in Wien) angeglichen ist. Und Saul selber redet (als der Bauer leugnet, eine Hexe in seinem Gesinde zu haben) folgendermaßen:

Saul (herausschreiend, außer sich): Ja, du Hund! Du Bauer, du verdammter! Es ist eine da! Die dort! Die! (auf die Hexe los): Bist du eine, du? Ja? Sag' ja, sag' ich, oder ich laß dich brennen! Sag' ja! Kannst wahr sagen? Kannst prophezeien? Erst war ja alles voll von euch Bestien, auf die Süß' sind sie sich

getreten, gegenseitig, jetzt soll auf einmal überhaupt keine mehr da sein? Was? Alle beim Teufel? Das Höllische, das soll aus der Welt sein auf einmal, spurlos, weg? Zum Lachen, wo alles höllisch ist und verflucht, was einen anschaut! Keine Hex' willst du sein? So? Jetzt wo eine notwendig ist endlich einmal? Einspannen laß ich dich, du Dieb, dir auf den Leib treten, bis dein Teufel herauschaut und wahr sagt. Dein Teufel! Gott ist mir aus der Hand seit Jahr und Tag, weiß Gott wohin, von dem seh' ich kein Zeichen mehr, keinen Deuter, jetzt soll vielleicht der andere auch weg sein, der Leibhaftige? Irgendeiner muß doch da sein, was? Oder nicht? Antwort! Antworten sollst! (Er schüttelt sie.) Wirst wahr sagen? Bist eine Hex'? Wirst wahr sagen? (S. 185)

Aus dem Gespräch mit dem Marschall zur Linken:

Marschall zur Linken: Weiß jetzt mein gnädigster Herr auch wirklich, was er tut? Wenn es verraten wird, daß wir hier sind, wenn es herauskommt, daß wir da herauf sind, so hebt der Feind uns aus. Wir sind ganz nah an ihm. Der König läßt sich in äußerster Gefahr wahr sagen von einem barfüßigen Bauernmensch.

Saul: Ja. Unerhört, was? Ich habe erst alle Hexen abtun lassen und gehe jetzt selbst zu einer Hexe. In äußerster Gefahr. Das ist so etwas wie das Ende. Das schaut so aus wie das Ende. Das meinen Sie doch damit, oder nicht? Glauben Sie übrigens, daß sie ihn heraufbringt? (Marschall schweigt.) Ich habe Sie gefragt, ob Sie glauben, daß sie ihn . . .

Marschall zur Linken: Den . . . nein.

Saul: Nicht?

Marschall zur Linken: Nein, gnädigster Herr.

Saul: So? Warum nicht? Sie glauben vielleicht, daß es das nicht gibt? Gespenster? Nein? Wo doch jeden Tag Leute sterben? Aber an Gott glauben Sie, was? An den schon, an Gott, von dem überhaupt kein Schweiß mehr zu seh'n ist auf der Welt. Der aus der Welt ist, weiß Gott wohin, und die Welt liegt jetzt ohne ihn da wie sein Aas. Der soll da sein um jeden Preis. Aber wo ist Gott? Weg! (Er bläht sich über die offene Hand.) Wenn er je da war. Beweisen Sie ihn mir, mein Herr! Haben Sie ihn je gesehen? Es war in Wirklichkeit niemand als ich, dieser Gott: ein Mensch, ein Tier meinerwegen mit der Kraft eines Tieres. Das war alles. Meine Kraft ging von mir aus wie ein Feuer. Wissen Sie, was Gott ist? Eine Einbildung, eine Bezeichnung, wenn Sie wollen, für die Gewalt in einer jeden Kreatur, eine Richtung auf den Himmel hin. Das ist Gott: ein Name, ein Hirngespinnst, ein Nichts!" (S. 191/192).

Daß die Personen eines geschichtlichen Dramas, dessen Handlung in Ländern fremder Sprache sich abspielt, neuhochdeutsch sprechen —, diese Selbstverständlichkeit ist natürlich nicht imstande, Menschen und Dinge dicht an uns heranzureißen, eben weil es eine Selbstverständlichkeit ist. Sobald aber darüber hinaus die Sprache dreist mit saloppen Redewendungen der heutigen Umgangssprache durchsetzt ist, läßt sich das Gefühl nicht abweisen, gegenwärtiges Geschehen mitzuerleben. Kommt dazu noch Angleichung der Sprache an eine deutsche Mundart, so verbindet sich mit der zeitlichen Überlieferung und Verwandlung die örtliche.

Saul gebraucht Redewendungen wie die folgenden: Alle beim Teufel? — Zum Lachen — weiß Gott wohin (was noch verblüffender wirkt durch den Zusammenhang: Gott ist mir aus der Hand seit Jahr und Tag, weiß Gott wohin) — der Leibhaftige — Unerhört, was? — mein Herr. — Den Marschall redet er mit Sie an.

Auch seine Sprache ist der österreichischen angeglichen, wenn auch nicht so stark wie die der Bauern: Kannst wahrsagen? Kannst prophezeien? — die Fuß' — eine Hex' — Antworten sollst! — Und der Marschall spricht: daß wir da herauf sind.

Auch Josef Pontens Stil ist andringlich, wenigstens in einigen seiner Schriften, besonders in den „Studenten von Lyon“ (Stuttgart, Leipzig, Berlin 1928). Auch er scheut vor sachlichen und sprachlichen Anachronismen nicht zurück. In der „Reise des Gajus Silius Germanicus durch Umbrien“ (Europäisches Reisebuch, S. 128 ff.) besteht der durchgehende sachliche Anachronismus darin, daß ein reisender Germane um 300 n. Chr. Italien mit den geschulten Augen eines modernen Geographen und Geologen ansieht. Die Wortwahl ist dadurch bestimmt; geologische Sachausdrücke sind nicht selten:

Bis heran war die Landschaft aufgebaut aus weichen Stoffen in ebener Lagerung. Jetzt aber sind wir im Bereiche erdfaltender Kräfte, in Formenwelt und Lebensdichtat eines Saltengebirges, das dazu um einiges älter ist als jene Schichtenlandschaft. Der Nar durchbricht einen Kalkriegel, eben die westliche Salte des Apenninengebirges — wunderbar hellblau ist sein Wasser (S. 129/130).

Redewendungen der heutigen Umgangssprache, bisweilen verbunden mit antiken Zitaten, wirken mit.

Schließlich — ach Gott, man weiß wodurch — ist unser Kutscher zu dem kleinen Umweg bestimmt. Aber der berühmten Fälle des Avens (Velino) wegen, wegen derer Interamna, und nicht nur als Geburtsort des Tacitus, berühmt ist, will er nicht den kleinsten Umweg machen, unter feinen Umständen, Jupiter=blitz nochmal! Doch von ferne könne ich sie sehen. Gut, auf Reisen geht einem sowieso und immer einmal dies oder jenes durch die Lappen — fahren wir! Unser Kutscher, da er seinen Willen hat, ist wieder vergnügt, gnädig und leutselig mit uns. (Dicksopf! Aber du gefällst mir doch!) (S. 132.)

6.

Selbstverständlich ist der andringliche Stil nicht nur in geschichtlichen Dichtungen, Reiseschilderungen und dergleichen zu beobachten. Da zeigt er sich von einer besonderen Seite: Er bringt das zeitlich und örtlich Ferne nah. Er kann aber auch der Darstellung des an sich schon zeitlich und örtlich Nahen ein besonderes Gepräge geben. Der Impressionismus ver-

fügt über manche Sprachmittel, welche die Andringlichkeit seines Stils, die schon durch die Sinnlichkeit seiner Sprache gegeben ist, noch steigern. Auf die Verwendung des Fachworts hinzuweisen, war schon bei der Untersuchung des Gedichtes „Einer Toten“ von Liliencron Gelegenheit. Die Fachsprachen des Seemanns, Jägers, Soldaten, Kaufmanns, Studenten, der verschiedenen Handwerker werden ausgebeutet und helfen mit, den Leser mitten in den Lebensraum der betreffenden Personen zu versetzen. Das ist kein Sondermittel des Impressionismus, wird aber von ihm gern und ausgiebig angewandt.

Das Fremdwort ist fähig, die zivilisierte Welt des internationalen Verkehrs, der Klubs und Salons, der Schlafwagen, der Luxushotels dem Leser nahe zu bringen. Unnötig, für diese Handgreiflichkeiten Beispiele zu geben.

Dagegen muß gesprochen werden von feineren und heimlicheren Mitteln des andringlichen Stils, die der Impressionismus ausgebildet hat. Das ist zunächst die Verwendung des demonstrativen Pronomens und des Artikels in Sätzen, wo der allgemeine Sprachgebrauch meist das artikellose Substantiv oder den unbestimmten Artikel setzt. Luise Thon hat in ihrer Schrift über „Die Sprache des deutschen Impressionismus“ ausführlich diese Stilerscheinung erörtert. Sie zeigt deutlich die andringliche, „demonstrative“ Kraft des Demonstrativpronomens an Sätzen Liliencrons und Schlags.

Die Geschützrohre gaben jenen eigentümlichen, schütternden Klang. Und dann kommt diese prächtige alte Apfelallee neben dem kleinen Glycerbach hin, der mit seinen hurtigen Wellen durch die frische Nachtstille plätschert.

„Mit dem Demonstrativpronomen ‚jenen‘ wird nicht etwa auf eine vorangegangene oder nachfolgende Beschreibung dieses Klanges hingewiesen. Es ist vorher und nachher nicht davon die Rede. Vielmehr wendet sich das Demonstrativpronomen hier direkt an die Erinnerung oder an die Phantasie des Lesers . . . unausgesprochen fügt der Erzähler zum Leser gewendet hinzu: ‚du erinnerst dich‘ oder ‚du kannst dir vorstellen, welchen Klang ich meine‘“ (S. 18/19).

„Das Demonstrativpronomen wird also verwendet, um den Leser sofort, mit einem Ruck dicht vor eine Erscheinung hinzustellen, ihm gleichsam zu suggerieren, daß er das, was ihm beschrieben wird, schon längst gesehen und gekannt habe, oder daß ihm das Beschriebene so nahe sei, daß der Erzähler nur mit einem Wort, gleichsam wie mit dem Finger darauf hinzuweisen brauche“ (S. 20).

L. Thon rührt mit diesen Bemerkungen an das Grundproblem des

Sprachverstehens. Das im Grunde abstrakte Wesen der Sprache kann aus eigener Kraft keine bildhafte sinnliche Vorstellung hervorrufen. Das kann nur die Erinnerung des Hörers oder Lesers und seine von der Erinnerung genährte Phantasie. Je besser es dem Erzähler oder Schilderer gelingt, die Erinnerung aufzuwecken, um so erfolgreicher arbeitet sie; und ein unscheinbares, aber wirksames Mittel des Aufweckens ist das Demonstrativpronomen. Genau besehen, ist es ein listiges und trügerisches Stilmittel, weil ja nichts Tatsächliches ausgesagt wird: Es ist in der Tat ein Suggestieren.

Ähnlich, wenn auch nicht so stark, kann der bestimmte Artikel wirken. Eine derartige Verwendung des bestimmten Artikels ist Altenberg ganz geläufig.

Die Skizze „Man braucht mehrere“ („Was der Tag mir zuträgt“, S. 193) beginnt so:

„Du, komm, begleite mich zum Lateiner“, sagte die süße Kamilla zu dem eleganten jungen Herren.

Anfang von „Emotion“ (S. 202):

Die Eltern kauften dem zarten, edlen Geschöpfe gute bequeme Sitze zu den Nachmittagsvorstellungen im Burgtheater . . .

Die gleiche Erscheinung findet sich auch schon bei Stifter; doch darf sie nicht in demselben Sinne gedeutet werden. In „Kahnsilber“ lesen wir:

So erzählte die Großmutter, und wenn sie aufgehört hatte, so standen sie auf und gingen wieder weiter. Sie gingen an den Gebüsch der Schlehen und Erlen dahin: da waren die Käfer, die Fliegen, die Schmetterlinge um sie, es war der Ton der Ammer zu hören oder das Zwitschern des Zaunkönigs und Goldhähnchens. Sie sahen weit herum und sahen den Hühnergeier in der Luft schweben. Dann kamen sie zu den weißen Birken, die die schönen Stämme haben, von denen sich die weißen Häutchen lösen und die braune feine Rinde zeigen, und sie kamen endlich zu den Eichen, die die dunkeln starren Blätter und die knorrigen starken Äste haben . . . (Stifter, Bunte Steine, S. 228).

Und als sie zu dem Bächlein gekommen waren, in welchem die grauen flinken Fischelein schwimmen, und um welches die blauen schönen Wasserjungfern flattern . . . (S. 229).

Und so noch mehrmals, z. B. S. 226 und 230. Der bestimmte Artikel hat hier eine ganz andere Färbung erhalten durch Stifters Kunstgriff, die Natur mit den Augen der kleinen Kinder zu sehen. Dem kleinen Kind aber, das eine Tiergattung oft nur in einem oder einigen wenigen Vertretern kennt, nämlich in denen seiner Umgebung, ist Gattung und Einzelwesen noch nicht deutlich geschieden, es sieht in dem Hund, mit dem es spielt, eben den Hund, wie in seinem Vater den Vater.

In demselben Sinne wie der bestimmte Artikel und das Demonstrativpronomen wird vom Impressionismus auch das Possessivpronomen verwandt. L. Thon, die den häufigen Gebrauch des Possessivpronomens in Zusammenhängen, wo „an sich eine Betonung des Besitzverhältnisses gar nicht erwartet wird“ (S. 16), bei Liliencron, Schlaf, Altenberg und Th. Mann beobachtet hat, deutet den ästhetischen Wert des Possessivpronomens so: „Es steht mit Attributen bei einem Substantiv und drückt dieses dadurch abgetönte Substantiv ganz in die Sphäre des Individuums, dem es zugesellt wird, macht es ganz zu einer Eigenschaft des Individuums . . . Man könnte also geradezu sagen, daß eine Potenzierung des possessiven Gehaltes im Pronomen stattfindet. Es wird nicht das Besitzen im gewöhnlichen Sinn, sondern das ganz enge, einmalige Zusammengehören zweier Erscheinungen betont“ (S. 17).

Das ist zweifellos richtig, aber es erschöpft den Ausdruckswert dieser Sprachform nicht.

Da kam sie. Mit ihren süßen sanften gleitenden Schritten kam sie, ganz ruhig und gelassen, begrüßte uns in ihrer milden Art (P. Altenberg, Was der Tag mir zuträgt, S. 35).

Mit diesem Satz wird das erste Auftreten der Frau geschildert. Man würde an dem Pronomen nichts Außergewöhnliches finden, wenn vorher ihr Gang geschildert worden wäre. Dann wäre es ein Hinweis auf vorher Gesagtes, eine Anstachelung des Gedächtnisses und der Vorstellungskraft des Lesers. So aber tut das Possessivpronomen nur so; es sagt: „Du weißt doch, das ist sie mit den sanften gleitenden Schritten, die du an ihr kennst“. Suggestion, wie beim Demonstrativpronomen und dem bestimmten Artikel. Diese Deutung trifft auch auf alle Beispiele zu, die L. Thon gibt.

Überhaupt ist es ein gern und oft angewandter Kunstgriff impressionistischer Dichter, Personen, Orte, Dinge so zu behandeln, als wären sie dem Leser bekannt und vertraut.

In seiner Novelle „Tristan“ gibt Th. Mann im einleitenden Abschnitt eine Schilderung des Sanatoriums „Einfried“, ohne daß vom leitenden Arzt die Rede ist. Dann fährt er fort:

Nach wie vor leitet Doktor Leander die Anstalt (Ges. Werke IV, S. 316).

Die Wendung Nach wie vor scheint vorauszusetzen, daß der Leser um die frühere Tätigkeit Leanders an der Anstalt wisse.

Die Mittelmannstechnik mit ihren sprachlichen Auswirkungen, Ausdrucksmitteln des Abstand haltenden Stils, hat ihr Gegenstück in der Ich-Erzählung. Der Dichter ist nicht der zuschauende Erzähler, sondern der

Erleber selbst, wodurch die Darstellung an Andringlichkeit gewinnt. Erwähnt sei auch noch die Tagebuch- und Briefform, die Vergangenes gegenwärtig zu machen imstande ist.

Ein ganz besonders wirksames und in der epischen Dichtung häufig angewandtes Ausdrucksmittel des andringlichen Stils ist die Wiedergabe von Gedanken und Worten einer Person oder einer Personengruppe in scheinbar objektivem Bericht des Erzählers. Als Bezeichnung dieser Stilform hat sich die unglückliche Wortprägung von Lord „Erlebte Rede“ durchgesetzt. Dieses Stilmittel ist mehrmals und eingehend behandelt worden, so daß ich mich kurz fassen darf. (Angabe der einschlägigen Literatur in O. Walzels Aufsatz „Von ‚erlebter Rede‘“, Das Wortkunstwerk, S. 207 f. und L. Thons Schrift über „Die Sprache des deutschen Impressionismus“, S. 95. Beide geben zahlreiche Beispiele.)

In ihrer syntaktischen Konstruktion ist die „erlebte Rede“ dadurch gekennzeichnet, daß Reden oder Denken der Personen nicht durch ein Verbum des Sagens oder Denkens angekündigt wird und die Verben im Indikativ und in der dritten Person stehen, daß also die Form der Erzählung, des objektiven Berichts beibehalten wird.

Ich übernehme ein Beispiel aus der Sammlung von Luise Thon (S. 102 f.), eine Stelle aus Arthur Schnitzlers „Erzählenden Schriften“:

Er erinnerte sich des letzten Zusammenseins mit ihr . . . nein, nein, sie hatte nie aufgehört, ihn zu lieben — nein, das gewiß nicht! — Oder sollte man bei ihr zu Hause einen Verdacht gefaßt haben? . . . Nein, das war ja nicht möglich . . . Es war bisher auch nicht eine Spur davon aufgetaucht — und sie war ja so vorsichtig. — Es konnte also nur einen Grund geben: sie war leidend und lag zu Bette. Und deswegen konnte sie auch keine Nachricht an ihn gelangen lassen . . . Und morgen würde sie aufstehen und vor allem andern ein paar Zeilen an ihn senden, ihn zu beruhigen. . . . Ja, wenn sie aber erst in zwei Tagen oder noch später das Bett verlassen konnte . . . wenn sie ernstlich krank . . . um Himmels willen . . . wenn sie schwer krank wäre . . . Nein, nein, nein . . . warum denn gleich schwer krank! . . .

Hier hat der Leser besonders stark jene Empfindung, die ich zu Anfang dieses Kapitels als die Wirkung des andringlichen Stils gekennzeichnet habe: Er glaubt, selbst mitten im Geschehen zu stehen, mitzutun und mitzufühlen, nicht nur zuzuschauen. Denn indem der Dichter den Gedanken und Gefühlen der epischen Person den Schein eines objektiven Tatbestandes verleiht oder auch sie als seine eigne subjektive Ansicht ausspricht, zwingt er den Leser, sie ebenfalls so aufzufassen, sie unmittelbarer zu empfinden, fast als sein eignes Denken und Fühlen.

Vorausgesetzt ist dabei, daß der Dichter die betreffenden Worte nicht in

unsichtbare Anführungszeichen setzt, sie nicht ironisiert. Denn dann sind die Worte in ihrem Wert gebrochen. Einerseits drücken sie die Gedanken der epischen Person aus, anderseits zugleich die spöttische Ablehnung durch den Erzähler, und damit ist sofort Abstand geschaffen.

2. Umformung der wirklichen Gegebenheit.

Mindernd – Steigernd.

1.

Zu den fünf Stilbegriffspaaren (Stil im weiten Sinne als Formgepräge gefaßt), die Johannes Volkelt im dritten Band seines „Systems der Ästhetik“ aufstellt, gehört der Steigerungs- und Wirklichkeitsstil. Volkelt erläutert diese beiden Stilbegriffe folgendermaßen: „Auf ein viertes Stilpaar werden wir geführt, wenn wir auf den in die dargestellten Gestalten eingefühlten Gehalt in seinem Verhältnis zu der gewöhnlichen, uns umgebenden Welt achten. Entweder nämlich ist der eingeschnitzene Darstellungs-, Gefühls-, Willensgehalt von so machtvoller oder so reicher oder so tiefer oder so zarter, kurz von so gesteigerter Art, daß die so entstehende Kunstwelt als der uns umgebenden Wirklichkeit in gewissen Richtungen wesentlich überlegen erscheint. Die vom Künstler geschaffene Welt zeigt eine derartige Kraftentfaltung, daß sie den Eindruck macht, einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören. Eine derart erhöhte Welt nötigt uns, an die darin vorkommenden Menschen, Taten, Schicksale, Ereignisse, Naturvorgänge wesentlich gesteigerte Maßstäbe anzulegen im Vergleiche mit denen, die wir für die gewöhnliche Wirklichkeit verwenden. Was wir hier vor uns haben, sind Überwelten, Übermenschen. Hiermit ist der steigernde oder potenzierende Stil gegeben.

Oder der eingeschnitzene Darstellungs-, Gefühls-, Willensinhalt ist im wesentlichen von derselben Art, wie ihn uns die gewohnte Umwelt zeigt. Wir bleiben, indem wir uns in die Kunstwelt versetzen, doch auf dem vertrauten Boden der Wirklichkeit... Ich will diesen Stil der gewöhnlichen Wirklichkeit kurz als Wirklichkeitsstil bezeichnen“ (III, S. 337f.).

Zweierlei ist zu diesem Stilbegriffspaar Volkelts zu sagen. Erstens: Volkelt faßt den Begriff der Steigerung sehr weit. Auch der Stil, der die Dinge der Kunstwelt „zarter“ macht, als sie in der Wirklichkeit sind, wird als steigernder Stil aufgefaßt. Noch weiter geht Friedrich Kainz in seiner Untersuchung über „Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Ge-

staltungsprinzip“, wenigstens drückt er seine Meinung entschiedener aus. „Unter Steigerung verstehe ich jede während eines geistigen Produktionsvorganges sich vollziehende Umänderung, die bewußt oder unbewußt teleologisch orientiert, eine Erhöhung, eine Intensivierung der erstrebten Wirkung zum Ziele hat. Hierher gehört: jede Verstärkung, Vergrößerung, Vervielfachung, Häufung (additive Vereinigung wirkungsvoller Züge), jede Kombination und Verschmelzung von Einzelzügen, die ein wirksameres Ganzes ergibt, jede Art von Konzentration und Zentralisation. Maßgebend dabei ist nicht letzten Endes die mathematische (quantitative) und dynamische Erhöhung, sondern die intensivierte Wirksamkeit, die auch gelegentlich durch Verminderung, Verkleinerung erzielt wird, also durch scheinbar Regressives“ (S. 8).

So weit gesagt, verliert das Wort „Steigerung“ seinen eigentlichen Sinn. Man täte besser, es auf die Begriffe des Vermehrens, Vergrößerns, Verstärkens, Erhöhens einzuschränken. Was Kainz im Auge hat, ist kein Stilbegriff; es ist vielmehr der Wesensunterschied zwischen Natur und Kunst, es ist das, was die Dichtung zur Kunst macht. Ähnlich Volkelt. Doch während Kainz die Ansicht ausspricht: „Jegliches Produkt dichterischer Schaffensarbeit bedeutet gegenüber den als Ausgangspunkt dienenden Wirklichkeitselementen ein Gesteigertes“ (S. 6/7), sieht Volkelt einen durch den Begriff der Steigerung bedingten Gegensatz innerhalb der Dichtung, eben den des steigernden und des Wirklichkeitsstils. Und diesen Gegensatz betrifft das, was zweitens zu Volkelts Stilbegriffspaar zu sagen ist und was aufs engste mit der Prüfung des Begriffs Steigerung zusammenhängt.

Bei genauerem Zusehen ergibt sich nämlich Folgendes: Der Gegensatz zum Wirklichkeitsstil ist der Stil, der die Wirklichkeit schlechthin umbildet, nicht bloß steigert; und dem steigernden Stil entgegengesetzt ist jener, der die Wirklichkeit irgendwie mindert, verkleinert, herunterdrückt, abschwächt, dämpft. Auf der Achse zwischen den beiden Polen Steigernder Stil und Mindernder Stil ist dann noch Platz für den Wirklichkeitsstil: Er hält die Mitte.

Dieser Gegensatz des mindernden und steigernden Stils ist mit Gewinn anwendbar in dem engeren Bereiche des Sprachstils, während der Begriff des die Wirklichkeit umbildenden Stils viel zu weit ist, als daß seine Anwendung zu aufschlußreichen Ergebnissen führen könnte. Er bezieht sich nämlich nicht nur auf die quantitative Umformung der Wirklichkeit, das Mindern und Steigern, sondern umfaßt auch alle jene Begriffspaare, die auf der qualitativen Umformung der Wirklichkeit beruhen.

Die Bezeichnung „steigernd“ ist üblich. Man spricht auch vom „übertreibenden“ Stil. Als allgemeine Bezeichnung für die ganze Stilart scheint mir „übertreibend“ wenig passend zu sein wegen des tadelnden Nebenfinns; für Unterarten, z. B. den Miß durch Übertreibung, paßt das Wort wohl. Der Gegensatz wird gewöhnlich durch „dämpfend“ bezeichnet, und in den meisten Fällen ist dieses Wort auch durchaus zutreffend, weil es sich meistens um ein Dämpfen des Gefühlsausdrucks handelt. Aber wie der steigernde Stil nicht nur den Gefühlsausdruck verstärken, sondern auch konkrete Dinge vergrößern und Vorgänge bedeutender machen kann, so kann die entgegengesetzte Stilart sinnliche Dinge und Vorgänge so darstellen, als wenn sie durch ein umgekehrtes Fernglas betrachtet würden. In diesem Falle ist das Wort „Dämpfen“ nicht brauchbar. Ich schlage daher als übergeordnete Bezeichnung für Verkleinern und Dämpfen „Mindern“ vor und spreche vom „mindernden“ Stil als dem Gegensatz zum „steigernden“ Stil.

Bei diesem Begriffspaar ist die Mitte der Polachse außerordentlich wichtig. Der „Wirklichkeitsstil“, der sich von steigernden wie von mindernden Ausdrucksmitteln frei hält oder sie nur selten verwendet, scheint geradezu Anspruch darauf zu erheben, als Normalstil zu gelten. Ihn im folgenden zu behandeln ist unnötig, da er im wesentlichen gekennzeichnet ist durch den Mangel an steigernden und mindernden Stilmitteln.

2.

Der mindernde Stil in dem Sinne, daß er die Dinge verkleinert, ist selten. Die Dichtungsgattung, in der er am häufigsten auftritt, ist die Idylle, deren Handlung sich in engem Kreise, fern vom großen öffentlichen Leben abspielt und meistens auf wenige Personen von anspruchsloser Art beschränkt ist, kein Gemälde, sondern nur ein Bildchen (εἰδύλλιον). Die Verkleinerung ist stets mit Dämpfung des Gefühlsausdrucks verbunden, während umgekehrt der dämpfende Stil sehr wohl mit Größe vereinbar ist. Der mindernde Stil bedient sich zur Miniaturmalerei vornehmlich des Diminutivums, des Beiworts und des Vergleichs.

Als erstes Beispiel drei Strophen aus dem alemannischen Gedicht „Der Sommerabend“ von Johann Peter Hebel (I, S. 48).

Meng Blümli het sie usstaffirt,
und mit scharmante Farbe ziert,
und mengem Immlı z'trinke ge,
und gfrogt: Hesch gnug und witt no meh?
und 's Chäferli het hinte no
doch au sie Tröpfli übercho.

Meng Some=Chöpfli het sie gsprengt,
 und 's zitiig Sömli use g'lengt.
 Hen d' Dögel nit bis z' allerleht
 e Bettles gha, und d' Schnäbel g'weht?
 Und kein goht hungerig ins Bett,
 wo nit sie Teil im Chröpfli het.

Und wo am Baum e Chriesi lacht,
 se het sie'm rothi Bädli g'macht;
 und wo im Feld en Aehri schwanft,
 und wo am Pfohl e Rebe ranft,
 se het sie eben abe glengt,
 und het's mit Laub und Bluest umhengt.

Man werfe nicht ein, die zahlreichen Diminutiva kämen weniger auf Rechnung Hebels als der alemannischen Mundart, zu deren Wesen der Reichtum an Worten mit dem Suffix *li* gehöre. Hebel hat sich eben in seinen idyllischen Gedichten dieser Mundart als eines vielfältig wirkenden Stilmittels bedient, das u. a. auch die Welt erscheinen läßt, als wäre sie eine Zwergenwelt, klein, kindlich, harmlos und heiter.

In der Vorrede zu den „Bunten Steinen“ hat sich Stifter gegen den Vorwurf zu verteidigen versucht, er bilde nur „das Kleine“. „Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor-schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt“ (S. 8). Tatsächlich verhält es sich aber um seine Art, die Welt zu sehen, so, daß er — um sein Bild beizubehalten — im feuerspeienden Berge häufig genug nicht viel mehr als „das Töpfchen der armen Frau“ erblickt. Er sieht das Große klein und stellt es so dar; so z. B. wenn er im „Bergkristall“ den Bergriesen schildert, in dessen Schuß das Dorf liegt.

Wenn man auf die Jahresgeschichte des Berges sieht, so sind im Winter die zwei Zacken seines Gipfels, die sie Hörner heißen, schneeweiß und stehen, wenn sie an hellen Tagen sichtbar sind, blendend in der finstern Bläue der Luft; alle Bergfelder, die um diese Gipfel herumlagern, sind dann weiß; alle Abhänge sind so; selbst die steilrechten Wände, die die Bewohner Mauern heißen, sind mit einem angeflogenen weißen Reife bedeckt und mit zartem Eise wie mit einem Sirniffe belegt, so daß die ganze Masse wie ein Zauberpalaß aus dem bereiften Grau der Wälderlast emporragt, welche schwer um ihre Füße herum ausgebreitet ist. Im Sommer, wo Sonne und warmer Wind den Schnee von den Steilseiten wegnimmt, ragen die Hörner nach dem Ausdrücke der Bewohner schwarz in den Himmel und haben nur schöne weiße Äderchen und Sprenfeln auf ihrem Rücken, in der Tat aber sind sie zart fernblau, und was sie Äderchen und Sprenfeln heißen, das ist nicht weiß, sondern hat das schöne Milchblau des fernen Schnees gegen das dunklere der Felsen. Die Bergfelder um die

Hörner aber verlieren, wenn es recht heiß ist, an ihren höheren Teilen wohl den Firn nicht, der gerade dann recht weiß auf das Grün der Talbäume herabsieht, aber es weicht von ihren unteren Teilen der Winterschnee, der nur einen Flaum machte, und es wird das unbestimmte Schillern von Bläulich und Grünlich sichtbar, das das Geschiebe von Eis ist, das dann bloß liegt und auf die Bewohner hinabgrüßt. Am Rande dieses Schillerns, wo es von ferne wie ein Saum von Edelsteinsplittern aussieht, ist es in der Nähe ein Gemenge wilder, riesenhafter Blöcke, Platten und Trümmer, die sich drängen und verwirrt ineinander geschoben sind. Wenn ein Sommer gar heiß und lang ist, werden die Eisfelder weit hinauf entblößt, und dann schaut eine viel größere Fläche von Grün und Blau in das Tal, manche Kuppen und Räume werden entkleidet, die man sonst nur weiß erblickt hatte, der schmutzige Saum des Eises wird sichtbar, wo es Felsen, Erde und Schlamm schiebt, und viel reichlichere Wasser als sonst fließen in das Tal. Dies geht fort, bis es nach und nach wieder Herbst wird, das Wasser sich verringert, zu einer Zeit einmal ein grauer Landregen die ganze Ebene des Tales bedeckt, worauf, wenn sich die Nebel von den Höhen wieder lösen, der Berg seine weiche Hülle abermals umgetan hat, und alle Felsen, Kegel und Zacken in weißem Kleide dastehen. So spinnt es sich ein Jahr um das andere mit geringen Abwechslungen ab und wird sich fortspinnen, solange die Natur so bleibt, und auf den Bergen Schnee und in den Tälern Menschen sind. Die Bewohner des Tales heißen die geringen Veränderungen große, bemerken sie wohl und berechnen an ihnen den Fortschritt des Jahres (Bunte Steine, S. 172f.).

Hier sind Vergleich und Metapher die Hauptmittel des mindernden Stils: Sie führen die gewaltigen Formen und riesigen Flächen auf kleine Maße zurück.

die zwei Zacken seines Gipfels, die sie Hörner heißen
 die steilrechten Wände, die die Bewohner Mauern heißen
 mit einem angeflogenen weißen Reife (Schnee) bedeckt
 mit zartem Eise wie mit einem Firnisse belegt
 die ganze Masse wie ein Zauberpalast
 haben nur schöne weiße Äderchen und Sprenkeln auf ihrem Rücken
 der Winterschnee, der nur einen Flaum machte
 wie ein Saum von Edelsteinsplittern
 in weißem Kleide dastehen

Die Zeichnung einer zusammengeschrumpften Landschaft ist hier ermöglicht durch den Fernblick, der mit Stifters Neigung, die Dinge von sich abzurücken, eng zusammenhängt. (Vgl. S. 98!) Nur an einer Stelle, da er aus der Nähe schaut, wird das Bild anders, und ein Gemenge wilder, riesenhafter Blöcke, Platten und Trümmer erscheint.

Stifter liebt auch die Verkleinerungssilbe -chen (kommt in unserm Abschnitt nicht vor) und Beiwörter wie klein, gering. Besonders kennzeichnend im Schlußsatz des Abschnitts: Die Bewohner des Tales heißen

die geringen Veränderungen große, bemerken sie wohl und berechnen an ihnen den Fortschritt des Jahres. Hier werden die folgenschweren Umwälzungen und Umwandlungen, die von den wechselnden Jahreszeiten hervorgerufen werden, als objektiv geringe Veränderungen hingestellt, und nur ein Schein der Größe kommt ihnen aus der Ansicht der Leute zu.

3.

An der Prosa des reifen Goethe kann gezeigt werden, daß Größe der Gestalten und des Geschehens sehr wohl mit Dämpfung des Gefühlsausdrucks verbunden sein kann. Als Beispiel diene noch einmal das 12. Kapitel des I. Teils der „Wahlverwandtschaften“.

Nicht darauf beruht die Dämpfung dieses Stils, daß hier das Sinnfällige ins Geistige, das Einmalige und Besondere ins Allgemeine und Typische erhoben wird. Begrifflicher Stil kann sehr wohl steigernd sein, wie das Beispiel der philosophischen Schriften Schillers zeigt. Während Schiller zur Wiedergabe eines seelischen Vorganges gern nach einem Worte greift, das an der Leiter der betreffenden sinnverwandten Worte die oberste Sprosse bildet, ist der Ausdruck Goethes höchst maßvoll, er mildert, schwächt ab.

Der neue Besuch ist Eduarden ungelegen, der eine doppelte Neigung fühlte, sich mit Ottilien zu beschäftigen. Mehr noch als das gemessene Verb sich beschäftigen wirkt das Wort ungelegen dämpfend. Dem Mann, der seine Liebe nicht länger zu bändigen vermag, kommt die Störung seines Zusammenseins mit der Geliebten nur ungelegen. (Edschmid — man verzeihe die Zusammenstellung! — hätte ihn vermutlich vor Wut schäumen lassen.) Anstatt ein stärkeres als das kühl-sinnige Wort Neigung zu wählen, zieht Goethe es vor, es durch ein Beiwort zu erhöhen, das freilich nur zahlenmäßig steigert. Ähnlich in den beiden folgenden Beispielen.

Eduard empfindet die Abwesenheit Ottiliens, die er mit ungebändigtem Verlangen ersehnt, nur mit Mißbehagen. Das Beiwort lebhaft, selbst im Superlativ, ist nicht imstande, dem Substantiv den lauen und harmlosen Beigeschmack ganz zu nehmen.

Ottilie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen in einem Augenblick, da sie durch ihren Blick (glänzend von Lebenswürdigkeit) und die wunderbare Verwandlung ihrer Handschrift ihre Liebe verrät und nichts tut, um sie zu verbergen, im Augenblick vor dem selbst- und pflichtvergessenen ersten Kuß.

Saß verblüffend wirkt der mindernde Stil in der Schilderung des Vorgangs, da der Hauptmann Charlotte vom Kahn ans Ufer trägt. Das äußere Geschehen wird — gleichsam als unwichtig — im Infinitivsatz berichtet und so in den Hintergrund des epischen Theaters gerückt, und eingeleitet ist dieser kurze Bericht durch die Wendung Ihm blieb nichts übrig, als, nach der man, dem allgemeinen Sprachgebrauch zufolge, die Angabe einer Tätigkeit erwartet, die als unangenehm, lästig oder wenigstens unerwünscht empfunden wird. Von den Gefühlswirren, in die Charlotte in diesem Augenblick verstrickt ist, wird nur ein Gefühl in kurzer adverbialer Bestimmung erwähnt, und zwar das im Zusammenhang unwichtigste und zweifellos schwächste, die Angst: aber doch hatte sie ängstlich ihre Arme um seinen Hals geschlungen. Vier Sätze weiter lesen wir, aber, wohl gemerkt, nachträglich und sozusagen zwischen den Zeilen, daß sie bis zur Besinnungslosigkeit aufgerührt war: Der Kuß, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst. Die Gefühlsvorgänge im Hauptmann, der Kampf zwischen Pflicht, ehrfurchtsvoller Achtung und heißem Verlangen, werden durch eine negative Wendung (Litotes) ausgedrückt, die durchweg — wenn nicht ironisch gemeint — abschwächt und ernüchternd wirkt (z. B. im Lob: nicht ohne Fleiß, nicht ohne Anmut). Erst auf einem Rasenabhang ließ er sie nieder, nicht ohne Bewegung und Verwirrung.

4.

Wie der mindernde Stil sowohl der natürliche Ausdruck einer maßvollen Persönlichkeit sein, als auch aus bewußtem Formwillen hervorgehen kann (z. B. in Stifters späterer Fassung seiner frühen Schriften), so läßt sich Entsprechendes auch beim steigernden Stil beobachten. Zeiten und Menschen, in denen das Gefühl die Vormachtstellung über den Verstand inne hat, neigen von Natur aus dem steigernden Stil zu: Barock, Sturm und Drang, Expressionismus (abgesehen von den geschäftstüchtigen Mitläufern und Nachahmern); Schriftsteller, die bewußt Wirkung erstreben, steigern vielfach ihre Ausdrucksmittel aus Berechnung. Der Feuilletonschreiber und der Reporter unerhörter und aufregender Ereignisse lieben diesen Stil. Ihr frühes Vorbild ist Heinrich Heine.

Mehr aber als durch Karikaturen und Karikaturprozesse wird der König jetzt durch den famosen Erbschaftsprozess, den die Familie Rohan, wegen der Bourbon-Condéschen Verlassenschaft, anhängig gemacht, aufs schmerzlichste kompromittiert. Dieser Gegenstand ist so entsetzlich, daß selbst die heftigsten Oppositionsjournale sich scheuen, ihn in seiner ganzen grauenhaften Wahrheit

zu besprechen. Das Publikum wird davon aufs peinlichste affiziert, die leise, verstohlene Art, wie man in den Salons darüber flüstert, ist beängstigend, und das Schweigen derjenigen, die sonst immer das königliche Haus vertreten, ist noch bedenklicher als das laute Verdammnisurteil der Menge. Es ist die Halsbandsgeschichte der jüngeren Linie, nur daß hier statt Hofgalanterie und Salsum etwas noch Gemeineres, nämlich Erbschleicherei und (von einer Teilnehmerin verübt) Muehelnord, in Rede stehen. Der Name Rohan, der auch hier zum Vorschein kommt, erinnert leider zu sehr an die alten Geschichten. Es ist, als hörte man die Eumeniden zischen, und als wollten die strengen Göttinnen keinen Unterschied machen zwischen der ältern und jüngern Linie des berühmten Geschlechts." (Französische Zustände. Sämtl. Werke VI, S. 494.)

In den wenigen Sätzen finden sich zahlreiche Ausdrucksmittel des steigenden Stils zusammen. Das starke, den Sachverhalt übertreibende Wort: schmerzlich kompromittieren — entsetzlich — grauenhafte Wahrheit — Verdammnisurteil — verfehmt; der Vergleich mit einem wichtigeren Gegenstand: Halsbandsgeschichte — die Eumeniden zischen; der Komparativ, der die in Frage stehende Sache höher stellt als die mit ihr verglichene: Mehr aber als — ist noch bedenklicher als — etwas noch Gemeineres; der Superlativ: aufs schmerzlichste kompromittiert — die heftigsten Oppositionsjournale — aufs peinlichste affiziert; synonymische Wiederholung: die leise, verstohlene Art; die übersteigernde Wendung erinnert zu sehr; das durch Verallgemeinerung steigernde Zeitadverb immer; Hervorhebung durch selbst. Noch zwei kleine Belege aus derselben Schrift:

Der „Temps“ bemerkt heute, daß die „Allgemeine Zeitung“ jetzt Artikel liefere, die feindselig gegen die königliche Familie gerichtet seien, und daß die deutsche Zensur, die nicht die geringste Äußerung gegen absolute Könige erlaube, gegen einen Bürgerkönig nicht die mindeste Schonung ausübe. Der „Temps“ ist doch die gescheiteste Zeitschrift der Welt! Mit wenigen milden Worten erreicht er seine Zwecke viel schneller als andere mit ihrer lautesten Polemik (Sämtl. Werke VI, S. 108).

Vier Superlative, zwei davon durch Gegenüberstellung besonders hervorgehoben: die geringste Äußerung und die mindeste Schonung. Der Komparativ schneller gesteigert durch das Adverb viel.

Heine erhebt die Volkstümlichkeit Lafayettes zur Vergötterung:

Mehr aber noch als unter jeder andern Volksklasse herrscht die Verehrung Lafayettes unter dem eigentlichen Mittelstande, unter Gewerbsleuten und Kleinhändlern. Diese vergöttern ihn. Lafayette, der ordnungstiftende, ist der Abgott dieser Leute. Sie verehren ihn als eine Art Vorsehung zu Pferde, als einen bewaffneten Schutzpatron der öffentlichen Sicherheit, als einen Genius der Freiheit, der zugleich sorgt, daß beim Freiheitskampfe nichts gestohlen wird, und jeder das liebe Seinige behält! Die große Armee der öffentlichen Ordnung, wie Casimir Périer die Nationalgarde genannt hat,

die wohlgenährten Helden mit großen Bärenmützen, worin Krämerköpfe stecken, sind außer sich vor Entzücken, wenn sie von Lafayette sprechen, ihrem alten General, ihrem Friedens-Napoleon. Ja er ist der Napoleon der petite bourgeoisie, jener braven, zahlungsfähigen Leute, jener Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die zwar des Tages über zu sehr beschäftigt sind, um an Lafayette denken zu können, die ihn aber nachher, des Abends, mit verdoppeltem Enthusiasmus preisen, so daß man wohl behaupten kann, daß um elf Uhr, wenn die meisten Butiken geschlossen sind, der Ruhm des Lafayette seine höchste Blüte erreicht (Sämtl. Werke VI, S. 118f.).

Sreilich muß die Einschränkung gemacht werden, daß Wiß und Ironie (Vorsehung zu Pferde) die Wirkung der zahlreichen steigernden Stilformen beeinträchtigen.

5.

Reiner und stärker ist die Wirkung des steigernden Stils, wenn er frei von aller Berechnung aus überschäumendem Gefühl fließt.

Schiller, Die Räuber I, 2:

Moor (tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder, mit sich selber). Menschen — Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! Löwen und Leoparde füttern ihre Jungen, Raben fischen ihren Kleinen auf dem Aas, und er, er — Bosheit hab' ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erbotter Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt — aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird: o so fange Feuer, männliche Gelassenheit! verwilde zum Tiger, sanftmütiges Lamm! und jede Faser rede sich auf zu Grimm und Verderben!

Roller. Höre, Moor! Was denkst du davon? Ein Räuberleben ist doch auch besser, als bei Wasser und Brot im untersten Gewölbe der Türme?

Moor. Warum ist dieser Geist nicht in einen Tiger gefahren, der sein wütendes Gebiß in Menschenfleisch haut? Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe? Ich möchte ein Bär sein und die Bären des Nordlands wider dies mörderische Geschlecht anheßen — Reue, und keine Gnade! — Oh, ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen!

Roller. So höre doch, Moor, was ich dir sage!

Moor. Es ist unglaublich, es ist ein Traum. — So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends und der zerfließenden Reue — die wilde Bestie wär' in Mitleid zerschmolzen! Steine hätten Tränen vergossen, und doch — man würde es für ein boshafte Pasquill aufs Menschengeschlecht halten, wenn ich's aussagen wollte — und doch, doch — oh, daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht ins Treffen zu führen!

Grimm. Höre doch, höre! vor Rasen hörst du ja nicht.

Moor. Weg, weg von mir! Ist dein Name nicht Mensch? Hat dich das Weib nicht geboren? — Aus meinen Augen, du mit dem Menschengesicht! — Ich

hab' ihn so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn; ich hätte tausend Leben für ihn — (schäumend auf die Erde stampfend) Ha! wer mir ißt ein Schwert in die Hand gäb', dieser Otterbrut eine brennende Wunde zu versetzen! wer mir sagte, wo ich das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — Er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten! (III, S. 30 f.)

Steigerung der Vorgänge, besonders wenn Wünsche ausgesprochen werden:

Kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt —

jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben!

Ich möchte ein Bär sein und die Bären des Nordlands wider dies mörderische Geschlecht anhetzen —

Oh, ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen!

die wilde Bestie wär' in Mitleid zerschmolzen! Steine hätten Tränen vergossen.

oh, daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht ins Treffen zu führen!

ich hätte tausend Leben für ihn —

Steigerung des Ausdrucks:

sein wütendes Gebiß in Menschenfleisch haut?

aus allen Quellen saufen

Ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt!

das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten.

Er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten!

Man beachte in den beiden letzten Beispielen auch die Steigerung im engeren Sinne der Stilfunde (Klimax)!

Auch das Beiwort dient der Steigerung des Ausdrucks, meistens dadurch, daß es den durch das Substantiv gegebenen Begriff dem Grade nach erhöht:

falsche, heuchlerische Krokodilbrut — mein erboster Feind — sein wütendes Gebiß — unüberwindliche Zuversicht — der zerfließenden Reue — die wilde Bestie — ein boshaftes Pasquill — eine brennende Wunde.

Der maßlose Ausbruch der Wut und Verzweiflung stellt die Menschen als Wesen hin, die nicht besser als die Tiere sind, ja tief unter den Tieren stehen:

Löwen und Leoparde füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und er, er —

Eine wahre Schau von Tieren, denen die Volksmeinung besonders böse Eigenschaften zuschreibt: Tiger, Bären, Hyänengezücht, Otterbrut.

Besonders kennzeichnend für Schillers steigernden Stil ist die Ausdehnung des Begriffs zum Unbegrenzten, ausnahmslos Gültigen:

Menschen — Menschen! — jede Faser — aus allen Quellen — die ganze Natur — Luft, Erde und Meer — so liebte kein Sohn.

Auch die besondere Fassung der Vergleiche scheint mir in diesem Zusammenhang beachtenswert zu sein. Der Vergleich verliert seinen eigentlichen Charakter des Vergleichens, er wird zur vollständigen Gleichsetzung. Karl sieht die Menschen tatsächlich als Krokodilbrut, als Hyänengezücht, als Otterbrut. In der sprachlichen Formung fehlt der Ausdruck des Wie, des Ähnlich. Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erzt! — Wenn Vaterliebe zur Megäre wird.

Der gefühlsmäßige und sittliche Grundton dieses Abschnitts aus den „Räubern“ bringt es mit sich, daß die meisten Steigerungen ein sittliches Darunterhinab zum Ausdruck bringen, während es sonst bei Schiller durchweg ein Darüberhinaus und =empor ist. Immer aber wirkt der Drang zum Unbegrenzten, ausnahmslos Gültigen, mag nun das Gute oder das Böse, Lust oder Leid, Wahrheit oder Lüge gestaltet werden. (Vgl. die Stiluntersuchung an Schillers Lied „An die Freude“ von Julius Wiegand: „Erziehung zum Verständnis dichterischen Sprachstils“. Ztschr. für den deutschen Unterricht. 29. Jg., S. 360 ff.)

6.

Gewissen expressionistischen oder expressionistisch sich gebärdenden Schriftstellern war es vorbehalten, zugleich mit der Steigerung des Ausdrucks in der Darstellung des Geschehens so weit die Grenze des Wirklichkeitsmöglichen zu überschreiten, daß die Wirkung ungewollt beinahe in Komik umschlägt. (Übertreibung als Mittel erstrebter komischer Wirkung ist von jeher selbstverständlich gewesen, z. B. bei Sischart, Christian Reuter, J. Paul, Börne, Heine, Wilh. Busch.) Kasimir Edschmids Novellen geben Beispiele dieses maßlos übertreibenden Stils in Fülle.

Wird ein solcher Stil parodiert, so ist dies Übertreibung von Übertriebenem. Anstatt einige Belegstellen aus Edschmids Novellen anzuführen, erlaube ich mir, eine wohlgelungene Parodie Edschmids von Robert Neumann als Beispiel zu geben. Im Ausdruck über den maßlos steigernden Stil Edschmids kaum hinausgehend, überbietet er seine Art, Dinge und Vorgänge zu übertreiben, in grotesker Weise. Neumanns

Parodie ist so handgreiflich, daß sie eines Kommentars nicht bedarf. Sie ist verfaßt im Anschluß an Edschmids Novelle „Youjouf“.

Don Edoardo Schmidos trat durch die Drehtür und dankte über die gekrümmten Rücken der Kellner hinweg mit der Höflichkeit einer wahnsinnigen Verachtung. Als er Sennorita Blanca di Pollak an einem der Marmortische sah, mit dem linken Aug in eine illustrierte Gazette vertieft, pfiff er durch die Zähne, daß alle Scheiben des übervollen Saales plakten. Das Bild des spanischen Königs, tausend Pfunde wert, nahm er von der Wand und entzündete es als Sidibus für seinen Zigarillo. Ringsum murmelten sie: „Don Schmidos . . . toll Aufschwung . . . Genie! — —“

Edoardo wandte sich ab. Mit vor Stolz bebenden Nüstern suchte er nach dem Ober. Der, die Knie geknickt, die Füße von Demut platt: „. . . Mokka?“ Don Schmidos ließ ihn hinrichten und sein Fleisch unter die Armen verteilen.

Dann zu den Kellnern, starr aufgerichtet: „Eine Portion Sarazenenblut! — —“

Sennorita Bendienner und Sennora di Karamalcha del Kurfürstendamm glitten vorüber, Verheißung nervenzerreibender Laster im Augenwinkel.

Er vergewaltigte beide gleichzeitig mit der rechten Hand, während er mit der linken eine Novelle schrieb, die Mundwinkel in Weltefel niedergekrümmt.

Die Tintensflaven, an kleine Marmortische geschmiedet, sangen im Taft: *Benedito sea los poetas cerebralissimos.*

Schmidos ließ ihnen hundertachtzig Gallonen Tinte freigeben und sie tranken, bis ihr Gröhlen über den Estrich rann.

Die Sonne brannte.

Auf Edoardos Gesicht saß ein Lächeln wie eine Dolchspitze. Dem gegenüberliegenden Baugerüst ließ er einen Balken bringen und schärfte ihn, sich die Zähne damit zu stoßern.

Aus einem Kreise Blasser in einer Nische zischte einer der Granden mit einem Blick nach Don Edoardo Schmidos: „. . . Sonnenstich . . .! — —“

Und dann kam endlich der Wagen der Rettungsstelle. (Mit fremden Federn, S. 117f.)

Bestimmt — Flau.

1.

Mit diesem Begriffspaar wende ich mich den Ausdruckswerten zu, durch die der Gegenstand der Aussage qualitativ umgeformt erscheint. Der Stil, der mit dem einen oder andern aus dieser Gruppe der Stilbegriffe gekennzeichnet werden kann, redet mit Worten, die nicht nur einen Bedeutungsgehalt haben und vermitteln, sondern auch Träger von Wollungen oder Gefühlen des Schriftstellers sind und Willen und Gefühl des Lesers beeinflussen. Ein Gegenstand, ein Vorgang, ein Gedanke, der an sich uns gleichgültig ist oder höchstens unsere sachliche Teilnahme weckt, kann durch die Darstellung des Dichters eine solche Lebenswichtigkeit gewinnen, daß er starke Gefühle in uns erregt oder auf unsern Willen be-

stimmend einwirkt. Der Gegenstand der Aussage erhält durch die Gewalt der Worte Kräfte, die er aus sich nicht hat; er wird in seinem Wesen umgeformt. (Vgl. S. 9.)

Die Ausdruckswerte Bestimmt und Glau sind anwendbar auf zwei gegensätzliche Stilarten, deren ästhetische Wirkung zum großen Teil eine Angelegenheit des Willens ist. Bei der ersten Art haben wir die Empfindung, daß Zweifel an der Aussage, Widerspruch oder Ablehnung sinnlos wären. Die Worte sind so fest, die Sprache ist so entschieden, das Urteil klingt so sicher und apodiktisch, daß der Leser sich des Gefühls nicht erwehren kann: Kein Zweifel, es muß so sein. Da gibt es keine Vorbehalte, Abschwächungen, Einschränkungen: So ist's, und nicht anders. Ja oder nein! (Dunkelhaft selbstsichere und rechthaberische Sprache läßt freilich die Stimmung rasch ins Gegenteil umschlagen und macht den Leser harthörig und auffässig.)

Der Schreiber des gegensätzlichen Stils dagegen sagt ja und nein zugleich. Er legt sich nicht fest, sein Urteil ist nicht apodiktisch, sondern problematisch, seine Worte tasten, sie treten leise auf, weichen zurück. Da ist ein Zögern und eine stete Bereitschaft, Zugeständnisse und Einschränkungen zu machen und mit dem zweiten Wort wieder zurückzunehmen, was mit dem ersten gesagt ist. Eine Kennzeichnung dieses Sprachstils, genauer gesagt: die Kennzeichnung einer persönlichen Spielart dieses Sprachstils, findet sich bei Thomas Mann, der in der Vorrede zu seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ über die Sprache dieses Buches folgendermaßen urteilt: „Es redet hier einer, der, wie es im Texte heißt, nicht gewohnt ist, zu reden, sondern reden zu lassen, Menschen und Dinge, und der also reden, läßt' auch da noch, wo er unmittelbar selber zu reden scheint und meint. Ein Rest von Rolle, Advokatentum, Spiel, Artisterei, Über der Sache stehen, ein Rest von Überzeugungslosigkeit und jener dichterischen Sophistik, welche den Recht haben läßt, der eben redet, und der in diesem Falle ich selbst war, — ein solcher Rest blieb zweifellos überall . . .“ (Ges. Werke VIII, S. 12 der Einleitung).

Die ästhetische Wirkung dieses dem bestimmten Stil entgegengesetzten Stils soll das Wort „Glau“ bezeichnen. Über den nörgelnden Unterton dieses Wortes bitte ich hinwegzuhören. Wessen Sprachgefühl sich dagegen wehrt, dem schlage ich die Bezeichnung „Tastend“ vor: Tastender Stil.

Der flaue Stil kann Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl, kann Feigheit und das Vertuschenwollen von Unkenntnis verraten, er kann aber auch Ausdruck der peinlichen Gewissenhaftigkeit des Skeptikers sein, den die

Einsicht in alle Gründe und Möglichkeiten hindert, sich zu entscheiden. Der bestimmte Stil ist in Zeiten und bei Menschen zu suchen, die glauben, die eine feste Weltanschauung haben und Idealen nachstreben; starke und starre Naturen sprechen sich in ihm aus. Aber er kann auch die Sprache der Beschränkten, der Ahnungslosen und Dummdreisten sein, auf die das Wort Fontanes paßt: „Nur der, der nichts weiß, weiß es ganz bestimmt.“ (Brief an H. Herz vom 20. Febr. 1890.)

2.

Durch große Bestimmtheit ausgezeichnet ist der Stil der Prosa Klopstocks. Als Probe diene ein Stück der Abhandlung „Von der heiligen Poesie“.

Die höhere Poesie ist ein Werk des Genie; und sie soll nur selten einige Züge des Wißes, zum Ausmalen, anwenden.

Es gibt Werke des Wißes, die Meisterstücke sind, ohne daß das Herz etwas dazu beigetragen hatte. Allein, das Genie ohne Herz, wäre nur halbes Genie. Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genie sind, daß sie die ganze Seele bewegen. Wir können hier einige Stufen der starken und der stärkern Empfindung hinaufsteigen. Dies ist der Schauplatz des Erhabenen.

Wer es für einen geringen Unterschied hält, die Seele leicht rühren; oder sie ganz in allen ihren mächtigen Kräften, bewegen: der denkt nicht würdig genug von ihr.

Man fodert von demjenigen, der unsere Seele so zu bewegen unternimmt, daß er jede Seite derselben, auf ihre Art, ganz treffe. Sie bemerkt hier jeden Mißton, auch den feinsten. Wer dieses recht überdacht hat, wird sich oft entschlossen haben, lieber gar nicht zu schreiben.

Wem es dennoch glückt, der hat Empfindungen in uns hervorgebracht, die, weder die höchste philosophische Überzeugung, noch die andern Arten der Poesie, verursachen können. Diese Eindrücke haben, in Betrachtung der Stärke und der Dauer einige Ähnlichkeit mit dem Exempel, das ein großer Mann gibt.

Die höhere Poesie ist ganz unfähig, uns durch blendende Vorstellungen zum Bösen zu verführen. Sobald sie das tun wollte, hört sie auf zu sein, was sie ist. Denn so sehr auch einige sich selbst klein machen wollen, so können sie sich doch niemals so weit herunterbringen, daß sie etwas anderm, als was wirklich edel und erhaben ist, diese große und allgemeine Bewegung aller Kräfte ihrer Seele erlaubten.

Der letzte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werts, ist die moralische Schönheit. Und auch diese allein verdient es, daß sie unsere ganze Seele in Bewegung setze. Der Poet, den wir meinen, muß uns über unsere kurzsichtige Art zu denken erheben, und uns dem Strome entreißen, mit dem wir fortgezogen werden. Er muß uns mächtig daran erinnern, daß wir unsterblich sind, und auch schon in diesem Leben, viel glückseliger sein könnten.

Der Mensch, auf diese Höhe geführt, und in diesem Gesichtspunkte angesehen, ist der eigentliche Zuhörer, den die höhere Poesie verlangt.

Man kann hier, auch ohne Offenbarung, schon weit gehn. Homer ist, außer seiner Göttergeschichte, die er nicht erfunden hatte, schon sehr moralisch. Wenn aber die Offenbarung unsre Führerin wird; so steigen wir von einem Hügel auf ein Gebirge.

Youngs Nächte sind vielleicht das einzige Werk der höhern Poesie, welches verdiente, gar keine Fehler zu haben. Wenn wir ihm nehmen, was er als Christ sagt, so bleibt uns Sokrates übrig. Aber wie weit ist der Christ über Sokrates erhaben!

Vielleicht sind auch noch folgende Anmerkungen, in Betrachtung dessen, was ich von der heiligen Poesie zu sagen habe, nicht überflüssig.

Wir haben uns gewöhnt, der Seele Verstand, Einbildungskraft, und Willen, als Hauptkräfte, zu geben. Das Gedächtnis, das immer mit jenen zugleich wirkt, gehört nicht hierher. Wer Werke der höheren Poesie unternimmt, sieht dies, nach seinem Endzwecke, so an.

Die Einbildungskraft ist ihm öfter eine Malerin des großen und furchtbaren Schönen in der Natur, als ihrer sanfttrührenden Gegenstände. Indem er jenes malt, gelingen ihm alsdann die stärksten Züge, wenn er sich, durch das Feuer seiner Abbildung, der Leidenschaft nähert.

Dem Verstande legt er am liebsten diejenigen Wahrheiten vor, die gewußt zu werden verdienen, und die nur der rechtschaffne Mann ganz versteht.

Und in dem Willen, oder dem Herzen, dieser vielseitigen und gewaltigsten Kraft der Seele, sucht er vorzüglich diejenigen Empfindungen zu treffen, die es erweitern, die es groß und edel sein lehren (Sämtl. Werke X, S. 226—229).

Ohne daß man auf sprachliche Einzelheiten achtet, gewinnt man schon aus der Fassung der Sätze den Eindruck einer entschiedenen Sprache, eines bestimmten Stils. In der Regel ohne einleitenden Nebensatz, schlicht und kraftvoll mit dem Subjekt beginnend, haben sie zum Teil das Gepräge von sicheren Begriffsbestimmungen oder gültigen Sprüchen. So gleich der erste Satz. Ferner:

Allein, das Genie ohne Herz, wäre nur halbes Genie.

Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genie sind, daß sie die ganze Seele bewegen.

Die höhere Poesie ist ganz unfähig, uns durch blendende Vorstellungen zum Bösen zu verführen.

Der letzte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werts, ist die moralische Schönheit.

Wenn wir ihm nehmen, was er als Christ sagt, so bleibt uns Sokrates übrig.

Nun zu den sprachlichen Einzelformen. Abgesehen von dem vorsichtigen Ausdruck einige Ähnlichkeit im 5. Abschnitt und dem Adverb vielleicht in den Abschnitten 10 und 11, ist keine Aussage geschwächt oder eingeschränkt. Und auch diese beiden vielleicht kommen für die Beurteilung des Stils nicht ernstlich in Frage. Denn das erste begleitet ein literarisches

Werturteil, das ehrlicherweise selten anders als bedingt ausgesprochen werden kann, zumal wenn es so hoch greift wie hier (das einzige Werk ... gar keine Fehler); das zweite drückt die Bescheidenheit des Schreibers aus, der seine Gedanken dem Leser nicht aufdrängen will. Alle übrigen Aussagen klingen entschieden, sicher und unbedingt.

Verschiedene Zusätze schließen von vornherein jede nachträgliche Einschränkung oder Abschwächung der einmal ausgesprochenen Ansicht aus: ganz, jeder, allein.

Die ganze Seele bewegen — sie ... ganz bewegen — ganz treffe — Die höhere Poesie ist ganz unfähig — unsere ganze Seele in Bewegung setze — die nur der rechtschaffne Mann ganz versteht — jede Seite derselben — jeden Mißton, auch den feinsten — diese allein verdient es.

Ähnlich wirkt das zur verneinten Aussage hinzugefügte gar: gar nicht zu schreiben — gar keine Fehler zu haben.

Zahlreiche gesteigerte, bestimmte, bisweilen sogar schroffe Worte und Wendungen geben zu verstehen, daß der Verfasser zu keinerlei Zugeständnissen an eine andere Ansicht bereit sein wird:

Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genie — der letzte Endzweck — was wirklich edel und erhaben ist — das wahre Kennzeichen — diese große und allgemeine Bewegung aller Kräfte ihrer Seele — Sobald sie das tun wollte, hört sie auf zu sein, was sie ist. Die schroffe Konjunktion sobald (statt der milderen wenn) gibt der an sich schon sehr bestimmten Behauptung des letzten Beispiels solchen Halt, daß sich nicht mehr daran rütteln läßt. (Wobei es wenig ausmacht, ob sie tatsächlich richtig oder unrichtig ist.)

Auch die Konjunktionen weder — noch und so sehr auch — so doch sind von rücksichtsloser Bestimmtheit.

Das Gedächtnis, das immer mit jenen zugleich wirkt, gehört nicht hierher.

Hier wird mit kurz angebundener Barschheit ein nicht hierher gehöriger Gedanke beiseite geschoben, so daß es dem Leser nicht in den Sinn kommt, der Gedanke könne vielleicht doch hier am Platze sein.

Auch die Verwendung der Verben sollen, müssen, fordern, verlangen ist kennzeichnend für diesen bestimmten Stil.

Die höhere Poesie ... soll nur selten einige Züge des Witzes ... anwenden.

Der Poet muß uns über unsere kurzsichtige Art zu denken erheben.

Er muß uns mächtig daran erinnern, daß ...

Man fodert von demjenigen, der unsere Seele so zu bewegen unternimmt, daß er . . .

. . . ist der eigentliche Zuhörer, den die höhere Poesie verlangt.

Wortreiche Umständlichkeit und Geschwätzigkeit ist niemals bestimmt. Wer viele Worte macht, bringt sich in den Verdacht, selber noch nicht genau zu wissen, was er meint und will. Knappheit ist meistens mit Bestimmtheit des Ausdrucks verbunden und verstärkt sie.

Auch Klopstocks Prosaстиl ist knapp. (Mit dem Stil seiner Verssprache verhält es sich anders; wie denn überhaupt Verssprache und Prosa bei Klopstock so wesensverschieden sind und von ihm mit voller Absicht so wesensverschieden gehalten wurden, daß sie gar nicht vom selben Schreiber herzurühren scheinen.) Spruchartige Fassung oder Gepräge der Begriffsbestimmung ist ohne Knappheit nicht möglich. Auf folgende knappe Fassung sei besonders hingewiesen: uns dem Strome entreißen, mit dem wir fortgezogen werden. Eigentlich wäre zu erwarten: mit dem wir im alltäglichen Leben (oder sonst gewöhnlich oder dgl.) fortgezogen werden. Ein derartiger Zusatz würde durch die Einschränkung dem Satz viel von seiner knappen Bestimmtheit nehmen.

Auch der Numerus der Prosa Klopstocks wirkt mit, den Eindruck bestimmter Aussage zu vertiefen. Da Klopstock seine Gedanken nicht in ihrem Werden ausspricht (wie es z. B. Lessings Art ist), sondern nur die fertigen Ergebnisse des Denkens bietet, gehen die Gedanken selten von Satz zu Satz auseinander hervor. Die Sätze geben meistens in sich ruhende Gedanken, bestehen für sich, sind gegeneinander abgeschlossen. Dadurch sind am Ende der Sätze längere Pausen bedingt, als sie sonst in zusammenhängender Rede üblich sind. Da ferner die Sätze des ausmalenden Beiwerks ermangeln — das Beiwort im eigentlichen Sinn z. B. fehlt fast gänzlich — und vielfach spruchartiges Gepräge haben, sind sie kurz, und so folgen also die unverhältnismäßig langen Pausen dicht aufeinander. Auch die kürzeren Pausen innerhalb der Sätze sind wegen der knappen Wortgebung nicht weit voneinander getrennt. Klopstocks besondere Zeichensetzung, die weniger auf logischen als auf rhetorischen Gründen beruht, vermehrt diesen Pausenreichtum noch oder macht wenigstens die Pausen, die man beim stillen Lesen kaum fühlen würde, deutlich.

Allein , das Genie ohne Herz , wäre nur halbes Genie.

Wem es dennoch glückt, der hat Empfindungen in uns hervorgebracht, die , weder die höchste philosophische Überzeugung , noch die andern Arten der Poesie , verursachen können.

Es muß uns mächtig daran erinnern, daß wir unsterblich sind , und auch schon in diesem Leben , viel glückseliger sein könnten.

Die Lautgruppen, aus denen sich Klopstocks Rede zusammensetzt, sind demnach im allgemeinen kurz, die Pausen sind zahlreich, folgen dicht aufeinander und sind zum Teil ungewöhnlich lang. Dadurch erhält die Rede einen rauhen, harten, wuchtigen Klang, der Bestimmtheit der ausgesprochenen Gedanken angemessen.

Und hart und wuchtig ist auch der Rhythmus im engeren Sinne. Klopstocks Prosa ist außerordentlich reich an starken und stärksten Akzenten, die durchweg nur durch wenige unbetonte Silben voneinander abgerückt sind und häufig genug unmittelbar aufeinander folgen.

die Seele leicht rühren — der denkt nicht würdig — auf ihre Art, ganz tréffe — ganz unfähig — Sobald sie das tun wollte, hört sie auf zu sein, was sie ist — sich selbst klein machen — sieht dies, nach seinem Endzwecke, so an.

3.

Im Abschnitt „Klar – Dunkel“ wurde die antithetische Gegenüberstellung der negativen und positiven Aussage, wie sie Schiller liebt, als Erscheinungsform des klaren Stils gedeutet. Sie tut aber noch eine zweite Wirkung: Sie ist auch ein Zeichen des bestimmten Stils, zumal wenn die besondere Art der Verneinung die eine der beiden Ansichten mit kraftvoller Entschiedenheit ablehnt, wie es gerade bei Schiller immer wieder zu beobachten ist.

Ich weise auf einige starke Verneinungen in der auf S. 67 ff. abgedruckten Probe hin:

Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt

Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher

... einen Vorzug ... dessen sie entweder überhaupt niemals, wie das Vernunftlose, oder nicht anders als indem

... noch ganz und gar kein Beweis

Man irrt, wenn man glaubt, daß es bloß die Vorstellung

... ist nicht mit demjenigen zu verwechseln

... es ist also keinesweges die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung

Man beachte, wie nicht nur die falsche Ansicht mit großer Entschiedenheit abgewiesen, sondern die entgegengesetzte mit ebenso großer Entschiedenheit als richtig hingestellt wird: nicht anders als — ganz im Gegenteil.

Wie die negative und positive Doppelaussage zugleich klar und bestimmt ist, so auch der knappe, spruchartige Satz; vorausgesetzt freilich, daß entweder vorangegangene Erörterungen den Sinn geklärt haben, wie bei Schiller (vgl. S. 72), oder der Sinn unmißverständlich aus dem Satz hervorgeht, wie in der Probe aus Klopstocks Prosa. Ist dagegen der knappe spruchartige Satz dunkel, wie in Friedrich Schlegels Aphorismen, so wirkt er wohl auf den ersten Blick bestimmt; bei näherem Zusehen aber, wenn man sich des Widerspruchs zwischen dem Definitionscharakter der Satzform und dem dunklen Inhalt bewußt wird, tut diese Satzform keine Wirkung mehr, höchstens die gegenteilige, indem sie den Leser zu Zweifel und Ablehnung reizt.

Lessing gibt nicht in spruchartiger Form Ergebnisse des Denkens, sondern läßt den Leser teilnehmen an seinem Denken selbst, spricht die Gedanken in ihrem Werden aus; und doch ist sein Sprachstil sehr bestimmt. Seine entschiedene Sprache ist, ähnlich wie bei Schiller, bedingt durch außerordentlich zahlreiche verneinte Aussagen und durch die Festigkeit und den Nachdruck des einzelnen Wortes.

Ein Beispiel dafür, mit welcher Entschiedenheit er zu verneinen liebt:

Denn ich habe nirgend gesagt, daß ich die Sache meines Ungenannten, völlig so wie sie liegt, für gut und wahr halte. Ich habe das nie gesagt: vielmehr habe ich gerade das Gegenteil gesagt (Anti-Goeze, Sämtl. Schriften XIII, S. 182).

Ein Lieblingswort Lessings ist schlechterdings. August Lehmann hat (in seinen „Forschungen über Lessings Sprache“, S. 250) rund 150 Belege beigebracht. Bisweilen wird sogar dieses keinen Widerspruch duldennde Wort noch verstärkt.

Denn, überhaupt von ihnen zu reden, getraue ich mir, nach eben den Regeln, welche sie zum Grunde legen, schlechterdings ohne Ausnahme alle und jede verschiedene Erzählungen der nämlichen Begebenheit in nicht mindere Übereinstimmung zu setzen (Eine Duplik, Sämtl. Schriften XIII, S. 25).

4.

Bei der Untersuchung der Sprache Gottscheds erwies sich als ein Merkmal des breiten Stils die einleitende, dem eigentlichen Gedanken vorausgeschickte Bemerkung, die den betreffenden Gedanken als gedacht bezeichnet, als Vermutung, Zweifel, Einwendung, Einschränkung oder sicheres Urteil usw. Diese Herolde der Gedanken machen die Darstellung nicht nur breit, sie verleihen ihnen auch leicht etwas Tastendes, Vorsichtiges, Zweifelndes, sie können Merkmale des flauen Stils sein. Der flaue Ausdruckswert solcher Wendungen ist ohne weiters offenbar,

wenn sie geradezu Vorbehalte, Einschränkungen, Zweifel aussagen. Aber merkwürdigerweise kann man sich auch bei einleitenden Redensarten wie „ich erwähne“, „es sei darauf hingewiesen“ oft des Gefühls nicht erwehren, daß es um die Richtigkeit der folgenden Behauptung nicht zum besten steht. Ja, bisweilen, sogar bei versichernden und bekräftigenden Redensarten. Ich erinnere mich aus meiner Studentenzeit eines Professors, der in seinen Vorlesungen mit Vorliebe sich der Wendung bediente: „Es unterliegt keinem Zweifel, daß . . .“; und ich weiß noch, wie wir bald dahinter kamen, daß gerade an solchen Stellen uns Zweifel aufstiegen. Die schlichte Aussage: „Dieses Buch ist schlecht“ überzeugt meistens mehr als etwa: „Ich behaupte mit aller Bestimmtheit, daß dieses Buch schlecht ist.“ Natürlich hängt, wie immer, sehr viel vom Gesamtton des betreffenden Sprachstils ab.

Unter den Dichtern unserer Zeit ist vor allen der ältere Thomas Mann ein Freund solcher Gedankenherolde, weniger in seinen erzählenden Büchern als in seinen schriftstellerischen Werken. Bei ihm sind auch noch andere Merkmale des flauen oder tastenden Stils aufzeigbar, und so soll denn der „Vorfaß“ zum Roman „Der Zauberberg“ als erster Beleg dienen.

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, — nicht um seiner willen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennen lernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, — eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflorenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt . . . Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege,

mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter „vorher“ sie spielt? Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andere zu schaffen hat.

Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, — denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei.

Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!

Und somit fangen wir an (Ges. Werke VI, S. 9f.).

Folgende Gedankenherolde treten auf:

wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß . . .

könnte man sagen

Es steht jedoch so mit ihr . . . :

mit einem Worte:

eine Aussage, womit auf . . . angespielt und hingewiesen sei.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln:

Zudem könnte es sein, daß . . .

neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß . . .

Die meisten dieser Redewendungen schränken die Bestimmtheit der Aussage ein, legen Zweifel nahe. Es heißt nicht wobei . . . denn doch erinnert werden muß, was schon eine Einschränkung des vorher ausgesprochenen Gedankens wäre, sondern erinnert werden sollte, d. h.: Man sollte es eigentlich tun, aber wichtig oder gar notwendig ist diese Erinnerung zugunsten Castorps nicht; ob sie richtig ist, bleibt dahingestellt.

Die an sich schon flauen Äußerungen man kann sagen und es kann sein werden noch viel unsicherer dadurch, daß das modale Hilfsverb im Konjunktiv steht: könnte man sagen, könnte es sein. In dem Konjunktiv stecken ein „Vielleicht“ und ein Hinweis auf Voraussetzungen, die vorher erfüllt sein müßten. Das Verb scheinen ersetzt einen ganzen einschränkenden Satz: um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint.

Ähnlich wie in den angegebenen Fällen wirkt der Konjunktiv in dem

Satz: Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte. Dieser Konjunktiv gehört zu jenen — oder ist mit ihnen verwandt —, die Hermann Paul (IV, § 376) durch folgende Beispiele belegt: so weit wären wir, damit wären wir fertig, das wäre erledigt, das hätte ich nun auch erlebt. Leicht zu erklären ist dieser Konjunktiv nicht. Paul meint: „Es wird keine andere Erklärung möglich sein, als daß die Verwendung des Irrealis ihren Ausgangspunkt von solchen Fällen genommen hat, in denen der Gedanke vorschwebt, daß immer noch etwas an dem endgültig Erstrebten fehlt.“ Es liegt nahe, hier etwa folgenden Gedanken aus dem Konjunktiv herauszulesen: Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, wenn nicht andere Umstände hinzuträten, die es eben doch als Nachteil empfinden lassen.

Eine andere Erscheinungsform des flauen Stils Thomas Manns sind die zahlreichen Konjunktionen und Adverbien, mit denen ein einschränkender Satz eingeleitet oder ein Gedanke abgeschwächt oder verflauscht wird: wenn auch — denn doch — sozusagen — eher — wohl kaum — wenn auch nicht — ja nicht geradezu.

Besonders kennzeichnend für die tastende Behutsamkeit des Sprachstils Th. Manns ist es, daß er häufig lange Anläufe nimmt und immer wieder zögert, bis er schließlich zur endgültigen und uneingeschränkten Aussage des eigentlichen Gedankens ansetzt. Im ersten Abschnitt heißt es: Diese Geschichte ist sehr lange her. Worauf er nun im folgenden vorsichtig hinsteuert, ist der Gedanke, daß sie vor der durch den großen Krieg herbeigeführten Zeitwende spiele. Das wird zunächst negativ ausgedrückt, und zwar mit drei besonderen Anläufen: (1) sie ist viel älter als ihre Jahre, (2) ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, (3) das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen. Daran schließt sich eine Redensart, die den Leser den endgültigen Gedanken erwarten läßt: mit einem Worte; was aber dann folgt, ist doch nur eine abwandeln-de Wiederholung und Zusammenfassung des bereits Gesagten: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit. Erst im dritten Abschnitt entschließt sich der Dichter zur bestimmten und genauen Aussage, aber er hat wieder mehrere Anläufe nötig. Nach der einleitenden Bemerkung Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln, womit er sich gleichsam zur Ordnung ruft, macht er zunächst doch nur eine Anspielung mit der Zeitangabe vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze, in der besonders das Beiwort gewiß der endgültigen Bestimmung ausweicht. Und nun folgen nach einem kleinen Zögern, ausgedrückt durch drei Punkte,

noch drei kurze vorläufige Angaben: vormals, ehemals und in den alten Tagen, und dann endlich das erlösende Wort vor dem großen Kriege. Und man kann nicht einmal behaupten, daß es mit besonderer Festigkeit und Entschiedenheit ausgesprochen wird, da es im nächsten Satz gleich wieder eingeschränkt wird: wenn auch nicht lange vorher.

Ein ähnliches, wenn auch kürzeres Zögern ist im letzten Abschnitt zu beobachten: Nicht im Handumdrehen, nicht sieben Tage, nicht sieben Monate, und dann schließlich als letzte Angabe doch noch eine recht unbestimmte, negativ gefaßte Vermutung: Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!

Der ästhetische Reiz dieses Tastens und Zögerns liegt in dem hinterhältigen Spiel, das der Dichter mit seinem Leser treibt.

5.

Von der Ironie war schon einmal die Rede als einer Erscheinungsform des dunklen Stils. Aber auch hier muß sie erwähnt werden. Ist sie so versteckt, daß der Leser nicht merkt oder nicht sicher ist, ob eine Aussage ironisch gemeint ist oder nicht, dann ist diese Aussage zweifellos dunkel. Es kann nun sein, daß der Schriftsteller absichtlich seine Worte mit dem Schleier der Ironie umhüllt, weil er sich nicht festlegen, vielmehr beide Möglichkeiten offen lassen will. Dann ist die Ironie die Ausdrucksform eines Geistes, der nicht auf einem „Entweder – oder“ besteht, sondern ein „Sowohl – als auch“ zuläßt, die Ausdrucksform eines skeptischen Relativismus; und als solche gehört sie dem flauen Stil an.

Man prüfe einmal, wie weit die Ironie in der folgenden Probe aus Th. Manns autobiographischer Novelle „Das Eisenbahnunglück“ reicht.

Ein Herr lustwandelt auf dem Perron, in Gamaschen und gelbem Herbstpaletot, einen Hund an der Leine führend. Nie sah ich ein hübscheres Hündchen. Es ist eine gedrungene Dogge, blank, muskulös, schwarz gefleckt und so gepflegt und drollig wie die Hündchen, die man zuweilen im Zirkus sieht und die das Publikum belustigen, indem sie aus allen Kräften ihres kleinen Leibes um die Manege rennen. Der Hund trägt ein silbernes Halsband, und die Schnur, daran er geführt wird, ist aus farbig geflochtenem Leder. Aber das alles kann nicht wundernehmen angesichts seines Herrn, des Herrn in Gamaschen, der sicher von edelster Abkunft ist. Er trägt ein Glas im Auge, was seine Miene verschärft, ohne sie zu verzerren, und sein Schnurrbart ist trozig aufgesetzt, wodurch seine Mundwinkel wie sein Kinn einen verachtungsvollen und willensstarken Ausdruck gewinnen. Er richtet eine Frage an den martialischen Schaffner, und der schlichte Mann, der deutlich fühlt, mit wem er es zu tun hat, antwortet ihm, die Hand an der Mühe. Da wandelt der Herr weiter, zufrieden mit der Wirkung

seiner Person. Er wandelt sicher in seinen Gamaschen, sein Antlitz ist kalt, scharf faßt er Menschen und Dinge ins Auge. Er ist weit entfernt vom Reisefieber, das sieht man klar, für ihn ist etwas so Gewöhnliches wie eine Abreise kein Abenteuer. Er ist zu Hause im Leben und ohne Scheu vor seinen Einrichtungen und Gewalten, er selbst gehört zu diesen Gewalten, mit einem Worte: ein Herr. Ich kann mich nicht satt an ihm sehen.

Als es ihn an der Zeit dünkt, steigt er ein (der Schaffner wandte gerade den Rücken). Er geht im Korridor hinter mir vorbei, und obgleich er mich anstößt, sagt er nicht „Pardon!“ Was für ein Herr! Aber das ist nichts gegen das Weitere, was nun folgt: Der Herr nimmt, ohne mit der Wimper zu zucken, seinen Hund mit sich in sein Schlafkabinett hinein! Das ist zweifellos verboten. Wie würde ich mich vermessen, einen Hund mit in den Schlafwagen zu nehmen. Er aber tut es kraft seines Herrenrechtes im Leben und zieht die Tür hinter sich zu (Ges. Werke IV, S. 301f.).

Johannes Volkelt spricht in seinem „System der Ästhetik“ (II, 540) von der großen Gefahr der Ironie, unglaublich zu werden, und er sagt: „Die schlechten Seiten müssen also irgendwie derart gewendet, mit Gründen gestützt, vorteilhaft beleuchtet werden, daß es wenigstens für den Augenblick und ersten Eindruck als nicht unmöglich erscheint, daß ihnen Lob gespendet werde.“ Hier sieht Volkelt den Unterschied der feinen von der plumpen Ironie.

Die Gefahr, unglaublich und plump zu werden, besteht für Thomas Manns Ironie nicht. Man kann im Gegenteil die Gründe, mit denen hier die „schlechten“ Seiten des Herrn in Gamaschen gestützt werden, vielleicht als zu triftig empfinden. Zweifellos spürt der Leser sofort den ironischen Spott, schon bei dem Wort von edelster Abkunft; denn mit edel wird ja ein Werturteil abgegeben, das sich auf das Innere des Menschen bezieht, und es kann daher hier nicht anders als ironisch gemeint sein. (Anders wäre es, wenn das Beiwort „adelig“ hieße.) Aber gerade der feine Leser, der versteckte Ironie herauszuhören vermag, wird auch bald merken, daß es sich hin und wieder nicht um ein Verstecken, sondern um ein Zurücknehmen und Aufheben der Ironie handelt, daß die Sprache hier merkwürdig schillert und zwischen Ironie und ernsthafter Meinung hin- und hergaukelt. Kurz vorher hat der Erzähler bekannt, er werde immer wieder vom Reisefieber befallen, und hat bedauert: nie werde ich in Verkehrsdingen die rechte Abgebrühtheit gewinnen. Und nun, beim Anblick des Herrn, der weit entfernt vom Reisefieber ist, urteilt er über ihn: Er ist zu Hause im Leben und ohne Scheu vor seinen Einrichtungen und Gewalten, er selbst gehört zu diesen Gewalten, mit einem Worte: ein Herr. Ist das nur Ironie? Oder ist es nicht auch Ausdruck neidischer Bewunderung, also ernsthaft gemeint?

Es ist wohl beides zugleich, Hohn und Bewunderung. Und was überwiegt, bleibt unbestimmt.

Aber hiermit haben wir das Gebiet des rein Sprachlichen verlassen.

Ruhig — Bewegt.

1.

Sprache ist nie anders als bewegt. Die Laute folgen in der Zeit aufeinander, woraus Lessing bekanntlich den Schluß zog, daß sie als „aufeinander folgende Zeichen“ in der Dichtung „nur Gegenstände ausdrücken“ können, „die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen“, also Handlungen und nicht Gegenstände, Zuständliches, Ruhendes. Die Bewegung der aufeinander folgenden Sprachlaute wird noch verstärkt durch den Rhythmus und die auf- und absteigende Sprachmelodie. Aber die Kurven der Sprachmelodie können sanft und weit, sie können auch steil und kurz sein, wodurch die Bewegung von gemächlichem Gleiten bis zu hastigem Springen mannigfaltig abgewandelt werden kann. Ähnlich kann der Rhythmus wirken, und von entscheidendem Einfluß auf den besonderen Bewegungscharakter ist das Zeitmaß: Unendlich viele Möglichkeiten des Tempos der Rede vom behaglichen Erzählen und ruhig-umständlichen Beschreiben bis zum gehetzten, atemlosen Aussprudeln von Worten. Der Grad der Bewegung ist bedingt durch die Wortinhalte und den Sprecher, sein Temperament und seine besondere Gefühlslage.

So haben wir also, ähnlich wie wir trotz des im Grunde stets begrifflichen Charakters der Sprache von einem begrifflichen und einem sinnlichen Sprachstil reden dürfen, ein gutes Recht, einen ruhigen und einen bewegten Stil zu scheiden. Diese Scheidung ist althergebracht und allgemein gebräuchlich. Aber man bezeichnet mit diesen beiden Worten vielfach zwei verschiedene Paare von Ausdruckswerten, ohne sich über den Unterschied klar zu sein. Wenn Zuständliches durch die Kraft der Sprache in Bewegung umgesetzt wird, z. B. in der Landschaftsschilderung, oder wenn eine an sich mäßige Bewegung von der Sprache her an Wucht und Schnelligkeit gewinnt, so ist die Lebendigkeit des Zeitmaßes, des Rhythmus und der Sprachmelodie der Spiegel einer dargestellten Bewegung. Nun kann aber die Bewegtheit der Sprache auch bedingt sein durch Beziehungen der Worte und Sätze zueinander, ohne daß es sich um dargestellte äußere oder innere Bewegung handelt, durch Spannungen zwischen einzelnen Satzgliedern, durch Fragen, die nach Antworten ver-

langen, u. a. Der Geist des Lesers oder Hörers, der immer wieder von Spannung zu Lösung, von Staunen zu Einverständnis, von Frage zu Antwort geführt wird, ist in dauernder Bewegung und Erregung. Ich nenne den Ausdruckswert des Sprachstils, der auf diese Weise erzeugt wird, „spannungsreich“ und seinen Gegensatz „spannungsarm“. Da dieses Begriffspaar lediglich auf den Beziehungen der Worte zueinander beruht, ist es der zweiten Hauptgruppe der Ausdruckswerte zuzuweisen und gehört nicht hierher. Dagegen hängt die Bewegtheit des Stils, die der Spiegel einer dargestellten Bewegung ist, hauptsächlich von der Ausdruckskraft der einzelnen Worte ab. Vorwegnehmend ein Beispiel: In Büchners „Lenz“ wird der Eindruck von der stellenweise weiteren Entfernung der Felsen von dem sonst schmalen Bergpfad, also der Eindruck von etwas durchaus Zuständlichem, in eine Vorstellung von starker Bewegung umgewandelt durch das eine Wort wegspringen: Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang.

Zwei Einwände sind gegen die Aufstellung der Begriffspaare Ruhig – Bewegt und Spannungsarm – Spannungsreich zu erwarten. Die Ausdruckswerte, die ich als bewegt und spannungsreich scheide, seien im Grunde dieselben: der ästhetische Eindruck sei eben Bewegtheit, Lebendigkeit, er beruhe nur auf verschiedenen Sprachmitteln, und das treffe ja wohl bei allen Ausdruckswerten zu. Antwort: Allerdings sind Reichtum an Spannungen und Darstellung stark bewegter Vorgänge in der Regel in einem und demselben Sprachstil vereinigt; so ist es z. B. bei Schiller, Görres, Büchner. Aber es gibt auch einen bewegten Stil ohne Spannungen, z. B. bei Liliencron, und einen spannungsreichen Stil ohne Darstellung gesteigerter Bewegung, ohne schnelles Tempo, ohne jähe Schwankungen der Sprachmelodie, z. B. häufig bei Stefan George. Entsprechendes gilt für den ruhigen und ausgeglichenen Stil. Der zweite Einwand könnte lauten: Im Grunde ist der bewegte Stil nichts anderes als der steigernde Stil: die Darstellung steigert die Bewegung, wie eben alles gesteigert wird. Wieder ist erstens zu sagen, daß beides meistens zusammenfällt, aber nicht zusammenzufallen braucht. So können Vergleiche Ruhendes und Starres verlebendigen und beseelen, ohne zu steigern. Und außerdem sind die Begriffe ruhiger und bewegter Stil so sehr gang und gäbe, daß es sinnlos wäre, sie ausmerzen zu wollen. Daß gewisse Ausdruckswerte sich überschneiden und zum Teil decken müssen, habe ich schon im ersten Teil dieser Schrift gezeigt und begründet.

2.

Die Probe aus Goethes „Wahlverwandtschaften“ (S. 31 ff.), an der bereits Merkmale des begrifflichen und des mindernden Stils aufgezeigt wurden, soll auch noch als Beispiel des ruhigen Stils dienen.

Die überraschend große Anzahl abstrakter Substantive galt als Beleg für die Begrifflichkeit der Darstellung. Sie ist zugleich ein Zeichen der Ruhe; und zwar ist es nicht nur das abstrakte Substantiv, sondern das Substantiv schlechthin, das diese ästhetische Wirkung ausübt. Ich habe hier einiges von dem kurz zusammenfassend zu wiederholen, was ich ausführlich behandelt habe in dem Aufsatz „Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung“.

Im Gegensatz zum Verb bezeichnet das Substantiv im allgemeinen etwas so Seiendes, sich nicht Änderndes, Ruhendes. Bei konkreten Substantiven, z. B. Eiche, gibt die Beziehung auf den entsprechenden Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, den ich immer wieder als diesen gleichbleibenden in der Außenwelt nachprüfen kann, der Substantivvorstellung festen Umriß. Wird das Wort allgemeiner, setzt man Baum statt Eiche, so wird die Vorstellung unbestimmter und verschwommener, aber die Empfindung, es mit Ruhendem, Bleibendem, Stetigem zu tun zu haben, bleibt. Steigt man von Eiche, Baum noch höher zu Pflanze, Organismus empor, so verschwindet zwar die Beziehung auf den Gegenstand der Sinnenwelt, die Vorstellung wird infolge ihrer Weite fast leer, aber die Möglichkeit einer Bewegungsvorstellung ist noch ferner gerückt. Die Abstrakta gelten uns vielmehr als die festen Bausteine, mit denen sich Gedankengebäude errichten lassen, die Dauer versprechen.

Es gibt aber auch Substantive, die Wechsel, Tätigkeit, Bewegung ausdrücken. Dies sind zwar an sich verhältnismäßig wenige, aber die Möglichkeit, jeden Infinitiv zu substantivieren, schwellt ihre Zahl gewaltig an. Es fragt sich nun, ob Substantive wie Gang (das Gehen), Lauf (das Laufen) eine gleich starke Bewegungsvorstellung hervorrufen wie die entsprechenden Verben gehen und laufen. Sollte die Analogie der substantivischen Dingbezeichnungen unwirksam sein? Sollte die Fülle der Substantive, die einen konkreten Gegenstand oder auch einen Dauerzustand bezeichnen, nicht auf die Nomina actionis abfärben? Die Sprachgeschichte beweist das Gegenteil. Die genannten Substantive Gang und Lauf haben zu der ursprünglichen Bedeutung einer Bewegung Bedeutungen für konkrete Dinge hinzugewonnen: Gang in Garten und

↓
 Haus, Röhre, Gang in der Speisefolge; Lauf im Sinne von Strecke, Bein des Rehes, Rohr der Feuerwaffe. (Zahlreiche Beispiele in dem genannten Aufsatz S. 711f.) Die Nomina actionis haben also die Neigung, Dingvorstellung anzunehmen, und zwar eben deshalb, weil die Substantivform, das Substantiv als grammatische Kategorie, den Ausdruckswert der Ruhe, des Bleibenden, Zuständlichen hat und auch nicht restlos verliert, wenn die Bedeutung des Substantivs eine Bewegung ist.

Goethes Sprache in den Wahlverwandtschaften ist außerordentlich reich an Substantiven. Sie übertreffen an Zahl die Begriffsverben in finiten Formen um mehr als das Doppelte. Bewegungen und Erregungen des Geistes, des Gefühls werden in der Regel substantivisch, nicht verbal wiedergegeben:

ihrer wechselseitigen Neigung — das lebhafteste Mißbehagen — eine tiefe, selten gefühlte Traurigkeit — eine wunderbare Bewegung — eine angenehme Empfindung — eine große Wehmut, eine Ungeduld — mit einer Art von Ängstlichkeit — einige Sorge — nicht ohne Bewegung und Verwirrung — ein freudig bängliches Erzittern — fromme Wünsche und Hoffnungen u. a. m.

Häufig dient eine Verbindung von Substantiv und Präposition als Ersatz für einen Satz mit finitem Verb:

nach erduldeter Trennung — bei der Unterredung mit dem Grafen — bei dem angenehmen Gefühle — zu den Entschuldigungen eines längeren Außenbleibens — durch die Führung zweier Ruder — mit erneuten Anstrengungen.

Besonders kennzeichnend für den reichlich nominalen Stil ist der Satz: Das Kreisen des Kahns, das Plätschern der Ruder, der über den Wasserspiegel hinschauernde Windhauch, das Säuseln der Rohre, das letzte Schweben der Vögel, das Blinken und Widerblinken der ersten Sterne, alles hatte etwas Geisterhaftes in dieser allgemeinen Stille.

Man denke sich diese Nomina actionis in Verben umgewandelt und prüfe die Wirkung! Der Kahn kreiste, die Ruder plätscherten, der Windhauch schauerte über den Wasserspiegel hin, die Rohre säuselten, die letzten Vögel schwebten, die ersten Sterne blinkten und blinkten wider; dies alles hatte etwas Geisterhaftes in der allgemeinen Stille.

Man wird deutlich merken, daß jetzt alles lebendiger und bewegter ist. Jetzt sind die Bewegungen zuerst um ihrer selbst willen geschildert, während sie in Goethes Fassung von vornherein nur als Gründe für Charlottens Stimmung auftreten und dadurch viel von ihrer Bewegungsvorstellung einbüßen.

Statt des einfachen Verbs wird häufig die Verbindung eines abstrakten Substantivs mit einem Verb verwandt:

eine doppelte Neigung fühlte — als er eben im Abstoßen begriffen war — empfand er das lebhafteste Mißbehagen — der . . . das strengste Zungengericht ergehen lasse — solche Gesinnungen an einem Gegenstande zu üben — Gelegenheit findet — sich der Erinnerung . . . zu überlassen — sie empfand . . . Taurigkeit — es ergriff sie eine große Wehmut — der Graf macht Anstalt — den Mut haben.

Man beachte, daß in allen diesen substantivischen Umschreibungen das Verb sinnarm ist, zu dem durch das Substantiv Ausgesagten meistens nichts eigentlich Neues hinzufügt und nur der syntaktischen Bindung dient. Das Substantiv, also die grammatische Kategorie für das Zuständliche, Verharrende, ist der Hauptträger der Gedanken.

Das Zeitmaß ist langsam. Man kann das Kapitel nicht anders als im ruhigen Erzählton lesen. Die Sprachmelodie unterliegt keinen großen Schwankungen, und nur selten sind Gipfel festzustellen, die durch besondere Tonstärke herausgehoben sind. In der Regel ist es ein sanfter Wellenschlag, der durch die Sätze hindurchgeht. Die Periode des älteren Goethe setzt nur ganz ausnahmsweise mit starkem Akzent ein und schließt auch fast nie mit einem solchen, während dies bei Schiller die Regel ist; nur ungefähr in der Mitte ist häufig eine „sanfte Anhöhe“ wahrzunehmen. (Vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 74f.)

Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Recht zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden.

Eduard, Charlotte und der Hauptmann, welche die Fremden, ehe sie sich in den Wagen setzten, eine Strecke zu Fuß begleitet hatten, wurden einig, noch einen Spaziergang nach den Teichen zu machen.

Bei dem angenehmen Gefühle, daß sie für ihn etwas tue, empfand er das lebhafteste Mißbehagen, sie nicht gegenwärtig zu sehen.

Er ging in dem großen Saale auf und ab, versuchte allerlei, und nichts vermochte seine Aufmerksamkeit zu fesseln.

Charlotte suchte bald in ihr Schlafzimmer zu gelangen, um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war.

Es gibt auch Sätze genug, die sogar diese sanfte Anhöhe in der Mitte vermissen lassen. 3. B.: Er entschloß sich kurz und gut, sprang wieder ans Land, reichte dem Hauptmann das andre Ruder und eilte, sich flüchtig entschuldigend, nach Hause.

3.

Die Probe aus Goethes „Wahlverwandtschaften“ zeigte den ruhigen Stil in Verbindung mit Begrifflichkeit. Aber auch der sinnliche Stil kann ruhig sein, wie die Probe von Holz und Schlaf (S. 40) erweist. Hier beruht der Ausdruckswert der Ruhe hauptsächlich auf dem reichlich verwandten Beiwort.

Das Beiwort kann dazu dienen, einen Gegenstand (Gegenstand des Denkens) von anderen ähnlichen zu unterscheiden oder eines der Merkmale hervorzuheben, die in der Vorstellung des Substantivs schon enthalten sind. Alter Mann bedenkt im groben Verstand soviel wie Greis; d. h.: das Adjektiv und das Substantiv bilden zusammen einen Begriff, der durch ein einziges Substantiv wiedergegeben werden kann. Rotes Blut besagt grob sachlich nicht mehr als Blut, denn Blut wird kaum anders als rot vorgestellt. Die Möglichkeit, das unterscheidende wie das schildernde Beiwort auf das Substantiv zurückzuführen, zeigt, daß sein Ausdruckswert dem des Substantivs ähnlich sein muß: Dauer und Ruhe. Freilich gibt es auch eine kleine Zahl von Adjektiven, die Bewegung ausdrücken, und das attributive Partizip des Präsens scheint als verbale Form auf den ersten Blick stets eine Vorstellung von Bewegung hervorzurufen. Doch man vergesse nicht die sprachästhetische Wirkung, die vom syntaktischen Gebrauch jedes Beiworts ausgeht! Wird in erzählender Dichtung einem Substantiv, von dem das folgende Verb eine Tätigkeit ausagt, ein Beiwort oder gar mehrere zugefügt, so macht der Bericht der Handlung hier eine Pause. Der Erzähler bleibt eine Weile bei dem Gegenstand oder der Person stehen, betrachtet sie von mehreren Seiten, sucht erst einige Eindrücke von der Person an sich, bevor er in der Erzählung fortfährt und mit dem Verb berichtet, was sie tut. Die Beiworte sind die „retardierenden Momente“ des epischen Gedichts.

Etwas anderes ist es natürlich, wenn das Participium praesentis als Ersatz des Verbum finitum auftritt; es steht dann in der Regel hinter dem betreffenden Substantiv, kann ein Objekt zu sich nehmen und vertritt so einen ganzen Satz. In diesem Falle hat das Partizip starken Anteil an der Erzeugung von Bewegungsvorstellungen (vgl. S. 147). Denn es bezeichnet dann etwas Zeitweiliges und Vorübergehendes, seine Beziehung zum Objekt drückt Wirkung, Veränderung aus, die Handlung kann durch das Partizip weitergeführt werden. (Vgl. auch hierzu „Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung“!)

Für die beiden Proben aus den „Neuen Gleisen“ ist es kennzeichnend, daß nicht ein einziges Partizip dieser verbalen Art vorkommt. Alle Partizipien haben adjektivischen Charakter, wie denn auch die meisten Beiwörter wirkliche Adjektive sind. Die attributiven Partizipien der Vergangenheit können natürlich auch keinen Eindruck von Bewegtem machen, da sie ja ausagen, daß eine Tätigkeit abgeschlossen und nun wieder ein Dauerzustand erreicht ist: verkrumpelt, geflickt, umgekippt, schiefgenagelt, abgeschirrt, zerrissen, verstaubt. (2)

In der Darlegung des sinnlichen Stils war schon davon die Rede, daß der Häufigkeit des Beiworts in den „Neuen Gleisen“ von Holz und Schlaf die Häufigkeit des Relativsatzes entspricht. Der Relativsatz kann als ein erweitertes Beiwort gelten (Attributsatz); er dient der Schilderung von Zuständlichem, nicht der Erzählung von Geschehen. Aber bei Holz und Schlaf ist die Schilderung nicht auf Relativsätze beschränkt, auch die meisten Hauptsätze sind in ihren Dienst gestellt: Seitenlang steht die Handlung still. Wo immer man in erzählender Dichtung zahlreiche Hauptsätze im Dienste der Schilderung antrifft, wie bei Stifter, hat man Belege für die Ruhe des Sprachstils. Schreitet dagegen die Handlung von Hauptsatz zu Hauptsatz fort und sind knappe beschreibende Angaben auf die Nebensätze, in erster Linie die Relativsätze, beschränkt — 3. B. in den Novellen Kleists — so spricht dies für einen bewegten Stil.

Kann man schildernde Beiwörter und mit noch größerer Berechtigung zusammenhängende Zustandsschilderungen (Landschaft, Raum, Mensch) als „retardierende Momente“ des epischen Gedichts auffassen, so muß man den gleichen Ausdruckswert auch den allgemeinen subjektiven Betrachtungen zusprechen, die der Erzähler an den Bericht der Ereignisse anknüpft. Ich erinnere an den Satz im 12. Kapitel der „Wahlverwandtschaften“: Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Recht zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden. Die behagliche Ruhe von Raabes Erzählerton beruht zum großen Teil auf der Durchsetzung der Erzählung mit allgemeinen Betrachtungen aller Art. ✓

Von großer Bedeutung für den Gesamteindruck der Ruhe oder der Bewegung ist der Ausdruck des ruhenden Seins oder der tätigen Bewegung in der metaphorischen Sprache. Stefan George, dessen Sprache auch andere Merkmale des ruhigen Stils trägt, vor allem die Bevorzugung des Substantivs gegenüber dem Verb, errichtet eine Welt von Bildern, in der das Bewegte erstarrt ist. Hans Koch hat in seiner Arbeit über „Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges“ diese

Stileigentümlichkeit Georges dargetan. Er hat eine Liste von Bildern zusammengestellt, in denen Unorganisches für Organisches steht (S. 42 f.). Einige seiner Beispiele seien angeführt:

• Dein auge blau, ein türkis
 Du findest das geheimnis ewiger runen
 In dieser halden strenger linien kunst
 Dies sind die wiesen mit geblütem sammt
 Nun zieht durch der violen streu
 Die reihe schlanker stämme speer an speer
 Oben im blau nur tragen die kämme
 Laubwerk und früchte: gold farneol.

4.

Das nächstliegende Beispiel für den bewegten Stil ist die Sprache des jungen Goethe. Sie ist aber in dieser ihrer Eigenart schon mehrmals untersucht worden, so daß ich es vorziehe, in erster Linie Georg Büchner als Vertreter des bewegten Stils zu erweisen, und zwar an den ersten Abschnitten seiner Novelle „Lenz“.

Den 20. ging Lenz durchs Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf= bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopfe gehen konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu flimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse alles mit ein paar Schritten ausmessen können. Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heranbrausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde, wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blickendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler schnitt; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß und dann der Wind verhallte und tief unten aus den

Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen, wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Rot hinaufflammte, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen, und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und bligten — riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt ins Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut unter ihm zog. Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig, als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. Gegen Abend kam er auf die Höhe des Gebirgs, auf das Schneefeld, von wo man wieder hinabstieg in die Ebene nach Westen, er setzte sich oben nieder. Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel; so weit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd; es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte nicht, er wagte kaum zu atmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in Eins. Es war, als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas, das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm (Werke und Briefe, S. 83/84).

Hier haben wir starke Verben der Bewegung, die nicht nur die Bewegung steigern, sondern auch beseelen, vermenslichen und daher uns eine stärkere Empfindung des Bewegten vermitteln:

das Wasser . . . sprang über den Weg (nicht etwa: lief)

wenn das Gestein so wegsprang (nicht zurücktrat), der graue Wald sich unter ihm schüttelte und der Nebel die Formen bald verschlang
der Sturm das Gewölk in die Täler warf

ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler schnitt

wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß . . . riß es ihm in der Brust

Er riß sich auf und flog den Abhang hinunter.

Vergleiche und Metaphern, die die Bewegungsvorstellung erweitern und vertiefen:

die Wolken wie wilde, wiehernde Rosse heransprengten

der Sonnenschein . . . sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog

kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen

als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.

Landschaftsempfindungen, in denen riesenhafte, kosmische Bewegungen gefühlt werden:

er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse alles mit ein paar Schritten ausmessen können.

er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein . . . dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut unter ihm zog.

Ganz besonders kennzeichnend für Büchners stark bewegten Stil sind die außergewöhnlich zahlreichen Präpositionen und Adverbien, die die Richtung der Bewegung angeben, ihren Ausgangsort oder ihr Ziel oder den Ort des Geschehens. Bisweilen schaffen sie geradezu die Bewegung. Die Sätze wimmeln von solchen Präpositionen und Adverbien. Sie einzeln anführen hieße Zeile für Zeile ausschreiben. Nur auf einige Einzelheiten mache ich aufmerksam.

die Täler hinunter graues Gestein. In diesem Nominalsatz ohne Verb wird Zuständliches — graues Gestein, das am Bergabhang liegt — durch das Adverb hinunter in Bewegung gesetzt.

Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Hier wird einem Verb der Ruhe zielstrebige Bewegung verliehen durch die Verbindung der Präposition in mit dem Akkusativ.

(Bei Kleist dergleichen mit noch größerer Kühnheit. So im Kohlhaas:

Man legte die Leiche unter einer allgemeinen Klage des Volks in einen Sarg; und während die Träger sie aufhoben, um sie anständig auf den Kirchhof der Vorstadt zu begraben, rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei . . . (Sämtl. Werke II, S. 117).)

Zweifache Richtungsangabe: so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler schnitt.

Naturgemäß sind auch die mit Präposition verbundenen Verben häufig, die eben durch die Präposition Bewegungsvorstellung erhalten oder sie verstärken.

das Gewölk . . . den Wald herauf dampfte — der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen . . . heraufsummte — kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen.

Die Durchdringung der Sprache mit zahllosen Präpositionen und Ad-

verbien des Ortes — mit oder ohne Verb — zwingt die Phantasie des Lesers zu einem unaufhörlichen Hin- und Herspringen oder Auf- und Niedersteigen, zu immer neuen Bewegungsvorstellungen.

5.

Die Kraft der Metaphorik, der Sprache Leben und Bewegung zu schenken, erweist sich deutlich bei Joseph Görres.

Ich wähle einen Beleg aus seiner Schrift über „Die deutschen Volksbücher“ (und zwar einen größeren Abschnitt, als nötig wäre, um die verlebendigende Kraft der Vergleiche und Metaphern zu zeigen, weil ich ihn in diesem Umfang noch für die Erläuterung des spannungsreichen Stils auf S. 183 ff. brauche.)

Auf zwiefach verschiedene Weise aber hat jene innere im Volke wach gewordene Poesie sich im Volke selbst geäußert. Einmal im Volkslied, in dem die jugendliche Menschenstimme zuerst tierischem Gebelle entblüht, wie der Schmetterling der Chrysalide, in ungekünstelten Intonationen die Tonleiter auf- und niedersteigend freudig sich versuchte, und in dem die ersten Naturakzente klangen, in die das verlangende, freudige, seh nende, in innerem Lebensmut begeisterte Gemüt sich ergossen. Eintretend in die Welt, wie der Mensch selbst in sie tritt, ohne Vorsatz, ohne Überlegung und willkürliche Wahl, das Dasein ein Geschenk höherer Mächte, sind sie keineswegs Kunstwerke, sondern Naturwerke wie die Pflanzen; oft aus dem Volke hinaus, oft auch in dasselbe hineingesungen, bekunden sie in jedem Falle eine ihm einwohnende Genialität, dort produktiv sich äuffernd, und durch die Naivität, die sie in der Regel charakterisiert, die Unschuld und die durchgängige Verschlungeneheit aller Kräfte in der Masse, aus der sie aufgeblüht, verkündigend; hier aber durch ihre innere Trefflichkeit den feinen Takt und den geraden Sinn bewährend, der schon so tief unten wohnt, und nur von dem Besseren gerührt nur allein das Bessere sich aneignet und bewahrt.

Wie aber in diesen Liedern der im Volke verborgene lyrische Geist in fröhlichen Lauten zuerst erwacht, und in wenig kunstlosen Formen die innere Begeisterung sich offenbart, und bald gegen das Überirdische hingerichtet, vom Heiligen spricht und singt, so gut die schwere wenig gelenke Zunge dem innern Enthusiasmus Worte geben kann; dann aber wieder der Umgebung zugewendet, von dem Leben und seinen mannigfaltigen Beziehungen dichtet, jubelt oder klagt und scherzt: so muß auf gleiche Weise auch der epische Naturgeist sich bald ebenfalls dichtend und bildend zu erkennen geben, und auch mit seinen Gestaltungen den ihm in dieser Region gezogenen Kreis anfüllen. Jenen religiösen und profanen Gefängen, in denen des Volkes Gemüt sein Inneres ausspricht, werden daher auch bald andere Gedichte im Charakter jenes ruhigen Naturgeistes sich gegenüberstellen, in denen das Gemüt was es durch seine Anschauung in der Welt gesehen, malt und verkündigt, und gleichfalls bald als heilige Geschichte das Überirdische bedeutsam bezeichnet, bald als romantische dem unmittelbar Menschlichen näher gerückt, durch Schönheit, Lebendigkeit, Größe, Kraft,

Zauber oder treffenden Wiß ergötzt. Diese Dichtungen sind die Volksagen, die die Tradition von Geschlecht zu Geschlechte fortgepflanzt, indem sie zugleich mit jenen Liedern, durch die Gesangsweise die sich dem Organe eingepägt, einmal gebildet, vor dem Untergange sich bewahrten. In den frühesten Zeiten entstanden die meisten dieser Sagen, da wo die Nationen, klare frische Brunnen der quellenreichen, jungen Erde eben erst entsprudelt waren; da wo der Mensch gleich jugendlich wie die Natur mit Enthusiasmus und liebender Begeisterung sie anschaute, und von ihr wieder die gleiche Liebe und die gleiche Begeisterung erfuhr; wo beide noch nicht alltäglich sich geworden, Großes übten und Großes anerkannten: in dieser Periode, wo der Geist noch keine Ansprüche auf die Umgebung machte, sondern allein die Empfindung; wo es daher nur eine Naturpoesie und keine Naturgeschichte gab, mußten notwendig in diesem lebendigen Naturgeföhle die vielfältig verschiedenen Traditionen der mancherlei Nationen hervorgehen, die kein Lebloses anerkannten, und überall ein Heldenleben, große gigantische Kraft in allen Wesen sahen, überall nur großes, heroisches Tun in allen Erscheinungen erblickten, und die ganze Geschichte zur großen Legende machten (Ges. Schriften III, S. 178f.).

Die Metaphern und Vergleiche dieser literaturwissenschaftlichen (!) Schrift sind zum größten Teil aus der bewegten und beseelten Natur entnommen:

die jugendliche Menschenstimme zuerst tierischem Gebelle entblüht,
wie der Schmetterling der Chrysalide

die ersten Naturakzente klangen, in die das . . . Gemüt sich ergossen
Eintretend in die Welt, wie der Mensch selbst in sie tritt

sind sie keineswegs Kunstwerke, sondern Naturwerke wie die Pflanzen
in der Masse, aus der sie aufgeblüht

von Geschlecht zu Geschlechte fortgepflanzt

wo die Nationen, klare frische Brunnen der quellenreichen, jungen
Erde eben erst entsprudelt waren

der Mensch gleich jugendlich wie die Natur

Auf solche Vergleiche und Metaphern trifft man in den Schriften von
Görres auf Schritt und Tritt. Bisweilen sind die Naturbilder zu umfangreichen Allegorien ausgeweitet.

Schwierig zu beantworten ist die Frage nach dem Ausdruckswert des Participium praesentis. Zunächst sollte man annehmen, daß das Verbum finitum an Reichtum und Stärke der Bewegungsvorstellungen dem Partizip stets überlegen sei. Das ist zweifellos — wir sahen es schon —, wenn das Partizip als Beiwort auftritt. Immerhin vermag das partizipiale Beiwort eher, Bewegung fühlbar zu machen, als das adjektivische. Man halte nebeneinander das flüchtige Reh, die zittrige Hand und das fliehende Reh, die zitternde Hand! Das fliehende Reh bezeichnet ein Reh, das davonläuft. Dasselbe kann im Zusammenhang ausnahms-

weise auch das flüchtige Reh auslagen; für sich allein und meistens auch im Zusammenhang weist das Adjektiv dagegen nur auf die Glucktbereitschaft des Tieres hin, auf seine Scheu, also auf einen seelischen Dauerzustand. Die zittrige Hand ist die Hand eines alten, schwachen oder kranken Menschen, das Adjektiv bezeichnet also wieder einen Dauerzustand; die zitternde Hand spricht dagegen von einer vorübergehenden Bewegung und Erregung. Daß der Ausdruckswert der Bewegung indessen nicht besonders wirksam wird, ist begründet in der syntaktischen Verwendung des Beiworts (s. S. 140). Wenn dagegen das Partizip einen Satz vertritt, kann es unter günstigen Umständen die gleiche Kraft der Verlebendigung erlangen wie das Verbum finitum, vielleicht sogar eine größere. Das geschieht vor allem dann, wenn die durch das Partizip wiedergegebene Handlung nicht mit der Handlung des übergeordneten Satzes zusammenfällt, nicht einen begleitenden Vorgang angibt, sondern einen neuen, zeitlich folgenden.

Beispiel für zeitlich zusammenfallende Handlung im übergeordneten Satz und Partizip:

... und während er, die Schimpfreden niederschließend, zu den Pferden trat ... (Kleist, Kohlhaas, S. 142).

Beispiele für Sortführung der Handlung durch das Partizip aus Alfred Döblins Roman „Berge, Meere und Giganten“:

Hinter den wallenden immer tieferen Steinschleiern, an den hebenden Wänden stürzten die toten Lavablöcke, die die Blicke (der Maschinen) nicht anfaßten, rannen abgeschüttet die gefalteten krustigen Lavaströme, zerbrechend, wie Schiefer polternd, knirschend, sich an sich selbst zerreibend (S. 358).

Da waren zugleich die Wände des Dulkans, die wachsenden, immer höher sich hebenden, von neuem abstürzenden, hinter den Steinschleiern schattenschwarz in ein Wiegen und Rollen gekommen ... (S. 359).

Tosend die Schiffe, wahnsinnig, nicht gebunden an das Wasser, von keinem Motor gejagt, über die Wasserfläche rauschend, holpernd, mit den Seitenflächen vorbeiegend, fast kenternnd, sich überwerfend, schleifend geschleift. Bis sie die weiße schwarze Masse sahen, auf die sie flogen, die sie kannte, die selbst auf sie flog, die weiße schwarze Bank, durch das gischende Wasser anschießend wie sie, das eiserne Schiff, mit ihnen Spitze gegen Spitze zusammenprallend, prasselnd sich mit ihnen vermählend, schmetternd mit ihnen verschmürt zerfallend absinkend (S. 104).

Was in diesen Sätzen am stärksten an der Wirkung „wahnsinniger“ Schnelligkeit beteiligt ist, die gesteigerte Bewegungsvorstellung der Verben, der gehächte Rhythmus, das gehetzte Tempo oder die Partizipien, läßt sich nicht ausmachen. In dem Satze Tosend die Schiffe ... schleifend geschleift fehlt das Verb. Derartige Nominalsätze erwecken die Vor-

stellung, als hätte der Erzähler keine Zeit, die Sätze syntaktisch abzurunden, als spräche er in maßloser Erregung und mit fliegendem Atem. Über den Anteil des Satzbaus am Ausdruckswert der Bewegung noch einige Angaben. Das vielräumige Satzgebäude ist im allgemeinen ein Merkmal des ruhigen Stils. Unfähig zum Ausdruck der Bewegung ist es nicht, wie das Beispiel von Görres erweist. Der kurze Satz ist ebenso gut möglich im ruhigen Stil (Klopstocks Prosa, die epischen Teile der Lutherbibel) wie im bewegten; entscheidend ist das durch den ruhigen oder bewegten Inhalt bestimmte langsame oder schnelle Zeitmaß. Äußerste Bewegtheit des Stils jedoch und wahrhaft geheftetes Sprechen sind an kurze und kürzeste Sätze gebunden, die unaufhörlich aufeinander folgen, oder dann an den Satztyp Döblins, der mit der Satzperiode im eigentlichen Sinn nichts zu tun hat, der aus einzelnen syntaktisch gleichwertigen, fast syntaktisch selbständigen Gliedern besteht und einer Gluch aufgeregter Schreie gleicht.

Bekannt wegen seiner Manier, in kurzen Sätzen zu erzählen, ist Kasimir Edschmid. Seine Syntax weist auch noch andere Erscheinungen stark bewegten Stils auf.

Sie gingen eingehängt zum Boulevard St. Michel, überquerten den Platz, hielten an der Boulangerie. Trabten weiter. Stießen auf d'Harcourt, passierten, liefen zur Bar, standen vor der Luxembourg-Sontäne, gingen in die Source, trieben heraus. Wurden aufgehalten, Philipp erkannt, umringt. Studenten schwenkten die Biretts, drückten aus ihren Mimis süße Schreie. Einer löschte die Laterne, einer kitzelte den Sergent de Ville. Sie zogen durchs Croissant, grüßten mit Zuruf Jaurès, stoben im Hinterzimmer über das Klappern der Jetons, warfen einen Spieltisch um, bekunrt vom Haß der Tische hinaus. Zurück zu d'Harcourt. Dann zur Source. Reichere Studenten schrien den Mimis Preise zu (Die Achatnen Kugeln, S. 219).

Diese kurzen Sätze wirken wie Briefzeilen, die in großer Eile hingeschrieben wurden, oder wie flüchtige Tagebucheintragen; sie erinnern an den Telegrammstil. Der Leser hat den Eindruck: Keine Zeit! Nur das Allernötigste kann rasch gesagt werden. Außer durch die Kürze der Sätze wird dieser Eindruck bewirkt durch das Asyndeton und den Verbal- und Nominalsatz. Lange Reihen von Verben folgen ohne konjunktionale Verbindung aufeinander. Das Subjekt wird ausgespart (Stießen auf d'Harcourt — Wurden aufgehalten), oder das Verb, wie schon bei Büchner und Döblin zu beobachten war, oder gar beides: bekunrt vom Haß der Tische hinaus. Zurück zu d'Harcourt. Dann zur Source.

Sachdienlich – Spielerisch.

1.

Es gibt Sprachstile, die jeden Schmuck, Wohlklang und mitschwingenden Gefühlston verschmähen, deren Schreiber nur die Sache im Auge haben. Wissenschaftliche Prosa pflegt so zu sein; man nennt sie sachlich. Ergebnisse von Forschungen, Erkenntnisse werden mit den entsprechenden, gehörigen, angemessenen Worten wiedergegeben, darüber hinaus wird nichts ausgesagt. „Dreiecke sind kongruent, wenn sie in zwei Seiten und dem der größeren gegenüberliegenden Winkel übereinstimmen.“

Wenn aber, wie in Lessings Prosa, außer den Ergebnissen des Denkens der weite und verschlungene Weg aufgezeigt wird, der den Verfasser zu ihnen hingeführt hat, oder, wie wir an der Probe aus Schillers philosophischen Schriften erkannten, die Ergebnisse jeweils in Form einprägsamer Sprüche wiederholt werden, so ist schon damit das Verhältnis der sprachlichen Form zum rein sachlichen Gehalt zugunsten der sprachlichen Form leicht verschoben. Es wird aber niemandem einfallen, einem Stil lediglich wegen solcher und ähnlicher Mittel, die dem Leser das Verständnis erleichtern oder die gewonnenen Begriffe einprägen, den Charakter der Sachlichkeit abzusprechen. Doch — um bei den Beispielen Lessings und Schillers zu bleiben — über diese leichte Verschiebung hinaus gibt Lessing Bilder, die die Begriffe versinnlichen, spottet über falsche Ansichten, läßt sich mit dem Leser in eine erdichtete Auseinandersetzung ein, macht seine Worte zu Dolmetschern seines leidenschaftlichen Temperaments; und Schiller hebt die Aussage aus dem Bereich des Sachlichen in die Luft des Moralischen, sagt nicht nur die Gedanken aus, sondern feiert sie und verleiht ihnen die Ausdruckskraft rauschender Festmusik. Sachlich im Sinne von nur sachlich, trocken sachlich werden wir solche Sprache nicht nennen dürfen. Und doch dient sie immer noch der Sache, den Gedanken, die vermittelt werden: Sie will den Leser dafür gewinnen, ihn überzeugen, ihn dafür begeistern, ihn ganz damit erfüllen; sie wendet sich nicht nur an das Begriffsvermögen, sondern an den ganzen Menschen, an sein Gefühl, seine Phantasie, seinen Willen. Und so können wir diesen Stil wohl sachdienlich nennen, nicht aber sachlich. Auch die eigentlich dichterische Sprache, lyrische und epische, kann in diesem Sinne sachdienlich sein.

Deutlicher wird der Sinn dieses Stilbegriffs aus dem Vergleich mit seinem Gegensatz. Der Stil, der nicht der Sache dient, ist um seiner selbst willen

da. Er ist von der Sache losgelöst, die Sprache hat keinen außer ihr liegenden Zweck, sie ist Selbstzweck; vielmehr — und so ist es in den meisten Fällen — zielt sie zwar auch auf einen außer ihr liegenden Zweck, aber darauf kommt es nicht eigentlich an; die Hauptsache ist die Betätigung sprachlicher Kräfte über die Erreichung dieses Ziels hinaus. Ein Überschuß von Sprachmitteln ist wirksam, die nicht mehr sachdienlich in dem angegebenen Sinne sind, sondern — man erlaube das Wort — sprachdienlich. Vom Zweck gelöste Kraftverschwendung ist Spiel, vom Zweck gelöster Sprachstil ist spielerisch. Die Wortverknüpfungen sind nicht bedingt durch sachliche Zusammenhänge, sondern durch sprachliche. Die auffälligsten Erscheinungen des spielerischen Stils sind die Wortspiele im engeren Sinne der Stilkunde und die Klangspiele. Ihr ästhetischer Wert ist Heiterkeit, die je nach der Derbheit oder Feinheit und dem Grad des wortgauklerischen Könnens mannigfaltig abgestuft sein kann.

Von den beiden gegensätzlichen Ausdruckswerten Sachdienlich und Spielerisch ist nur der zweite bei Stiluntersuchungen und -bestimmungen ergeblig. Der Begriff Sachdienlich ist zu weit. Den sachdienlichen Stil näher zu beschreiben und in Beispielen aufzuzeigen, ist überflüssig, er ist bestimmt durch das Fehlen sprachlichen Spielens. An sich hat er kein eigenartiges Gepräge, ist farblos.

2.

Der spielerische Stil spielt mit sprachlichen Klängen und Wortvorstellungen, meistens mit beiden gleichzeitig, bisweilen auch mit der Syntax. Der Eindruck des Spielerischen ist besonders stark, wenn aus dem Stegreif gesprochen wird oder das Schriftwerk den Anstrich des Stegreif-sprechens hat. Das ist der Fall in den „Mañamen des Ħariri“ von Friedrich Rückert.

Mich zog ein Verlangen bergauf und talab — nach Ħalab, — und ich war damals munter und aufgeräumt, — wohlgesattelt und aufgezümt, — rasch wie ein Vogel auf seinem Gefieder, — so ließ ich in den Lustgärten dort mich nieder, — in der Mitte von Wonnen und Freuden, — Bronnen und Gebäuden, — und begann die Tage zu vergeuden, — um meinen Wunsch zu lehen — und meinen Durst zu nehen. — Als nun des Ħerzens Begierde nachließ — und der Sturmwind des Genusses gemacht blies, — schwang nach kurzer Rast — auf dem grünen Ast — der ungeduldige Rabe des Zuges — sich auf zur Lust des Weiterfluges, — und ich schritt mit Tagesanbruch zum Aufbruch, — zum Abzug mit gutem Anzug und Aufzug. — Ich war vom Übermute versucht, — mein Wanderschiff zu steuern in die Bucht — von Ħims, das berühmt ist durch die Zucht — von Torheitsgewächs und Narrheitsfrucht. — Als ich nun abgestiegen vor ihren Toren — und mich umsah nach einer Probe von ihren Toren, —

erblickte ich nebenauf einer Grüne — aufgeschlagen eine Lehrbühne — von einem Scheich, der, zu schließen nach seinen Schläfen, — über den Schaum hinaus war gelangt zu den Hefen, — umgeben von einem Rudel Knaben, — durcheinander wie Tauben und Raben, — wie kleine und große Buchstaben. — Ich nahte mich und führte im Schilde nichts Schlimm's, — als nur die Absicht zu erforschen die Weisheit von Hims; — er aber war keiner von den Gastverhöhnern — und erwiderte meinen Gruß mit einem Schönen, — hieß mich niedersitzen in der Mitte der Heerrunde — und fuhr mit Würde fort in der Lehrstunde, — indem er deutete mit dem schwanken Stäbchen — nach einem schlanken Knäbchen, — rufend: Du Rehfälbchen, — du Seeschwälbchen, — auf! und zeige mir Glied für Glied — zwischen G und Ch den Unterschied! — worauf jener anhub ohne Zaudern — und vortrug ohne Schaudern:

Zeichen sind des Korans Verse Gläubigen,
Doch was an dir ist, mußt du uns zeigen.
Teichen süßen Wassers fehlt's an Sischen nicht,
Guten Ofen fehlt es nie an Teigen.
Reichen dünken sich die Bettler gleich, wenn sie
Trunken sich die Hand gereicht zum Reigen.
Eichen haben feste Wurzeln tief im Grund,
Nur dem Schilfrohr ist das Schwanke eigen.

Der Lehrer sprach: Brav, mein Paviänchen, — mein Silberfasänchen und Goldhähnchen! — Ich finde keinen Unterschied zwischen deiner Eigenschaft — und einem Eichenschaft; — du versprichst zu werden kein schwacher Schwager, — sondern ein wacher Wager — und jacher Jager, — an den sich wagt kein Widersacher und Widersager. — Dann rief er: Maikähchen, — Schreimähchen! — und Antwort gab ihm ein Junge wie ein Schähchen. — Der Lehrer sprach: Komm und entwickele mir gescheit — zwischen D und T den Unterscheid (Werke V, S. 111/112).

Den Charakter der Stegreifdichtung, was die arabische Ma'ame ja ursprünglich war, erweisen die Verbindung von Prosazeilen mit Reim, die zahlreichen um des Reimes willen vorgenommenen Inversionen, Reime wie taláb – Hálab, Grüne – Léhrbühne, Raben – Búchstaben (betonte und unbetonte Silbe reimen), Toren Toren (rührender Reim) und Schlimm's – Hims, gescheit – Unterscheid (Wortverstümmelung und =veränderung aus Reimzwang); ferner die Schlußworte in einigen Zeilen, die offensichtlich aus Reimzwang gewählt sind: und zeige mir Glied für Glied (Unterschied) — und vortrug ohne Schaudern (Zaudern) u. a.

Jeder Reim ist Klangspiel; aber darum ist ein Gedicht mit gereimten Versen nicht spielerisch. Es mag sein, daß der Reim in seinen Anfängen als komisch wirkendes Sprachmittel und dann in seiner frühen Entwicklung noch als geistreiches Klangspiel galt. (Vgl. Julius Schulz, Psychologie des Wortspiels.) Heute kann er jede Stimmung tragen, und nur

wenn er, wie bei Rüdert, besonderes Wortgauflergeschick verrät, wirkt er noch spielerisch.

Rüdert verwendet häufig den reichen Reim: aufgeräumt – aufgezümt, nachließ – gemacht blies, Aufbruch – Aufzug, Heerrunde – Lehrstunde, schwanken Stäbchen – schlanken Knäbchen, Eigenschaft – Eichen-schaft u. a. Reimhäufung findet sich immer wieder: Freuden – Gebäuden – vergeuden — versucht – Bucht – Zucht – Narrheitsfrucht; sogar Häufung von Doppelreimen: schwacher Schwager – wacher Wager – jacher Jager — Widersacher und Widersager. Auch der Binnenreim, bisweilen vom Doppelreim nicht sicher zu scheiden, kommt vor: in der Mitte von Wonnen und Freuden – Bronnen und Gebäuden — und ich schritt mit Tagesanbruch zum Aufbruch — zum Abzug mit gutem Anzug und Aufzug.

Diese beiden letzten Zeilen sind zugleich Beispiele der Wortspielerei: Die Folge der Präpositionen an, auf, ab, an, auf mit den Nachsilben -bruch und -zug. Freilich steckt nicht viel dahinter, es ist Laut- und Reimgeflingel ohne Sinn, wenigstens ohne einen Sinn, der durch den Gegenstand der Aussage bedingt wäre. Und diesen Eindruck hat man immer wieder, nicht nur an dieser Stelle: Die Worte mit ihren gleichklingenden oder witzig widerstreitenden Vokal- und Konsonantenklängen sind hauptsächlich um ihrer selbst willen da.

Daß Alliteration mit im Spiele ist, versteht sich von selbst, z. B.: von einem Scheich, der, zu schließen nach seinen Schläfen — über den Schaum hinaus war gelangt zu den Hefen.

Spielerisch wirkt der Reim vor allem da, wo er nicht erwartet wird. Er ist Schmuckmittel des Verses, und nicht der Prosa, wie hier. Er kommt der dichterischen Sprache zu, aber nicht der Wiedergabe von Schulkenntnissen, wie hier in den gereimten Regeln der antwortenden Schüler.

3.

Eine überreiche Fundgrube für fast alle Arten des Wortspiels ist Clemens Brentanos Lustspiel „Ponce de Leon“. Die Sprache ist hier spielerisch bis zum Überdruß. Der spielerische Stil beherrscht alle Auftritte. Man kann beliebig einen herausgreifen.

Porporino. Oh! Ach! Oh! wie ist das menschliche Geschlecht mit Übeln behaftet, wie mancherlei sind die Plagen, die über den Menschen verhängt sind, mit verhängtem Zügel reitet man dem Tod entgegen; — ja, alles ist Verhängnis einer höheren Hand, denn erhängt sich einer, so muß seine Hand den Strick höher hängen als seinen Kopf; ja, es ist ein verhenfertes Leben, und selbst

die Gerechtigkeit verhenkt sich, wenn sie einen Unschuldigen aufhängen läßt. So tröstet Euch dann mit diesem allgemeinen Elend über Euer Kopfweh.

Sarmiento. Kopfweh werde ich haben, wenn du lange fortfährst.

Porporino. Alles wissen macht Kopfweh, und Ihr wißt alles, der Kopf muß Euch brummen wie ein Brummkreisel.

Sarmiento. Nimm dich in acht, daß er dir nicht an die Schienbeine fährt.

Porporino. Anfahren könnt Ihr einen wohl, aber ich bin kein Schienbein.

Sarmiento. Ja, dein Schienbein mag wohl nur ein Schienbein sein, und deine Waden falsch. Aber du mußt besser haushalten, Junge; als ich dir die Ohrfeige gab, habe ich dir ja erst Beine gemacht.

Porporino. O weh, Ihr wiederholt Euch — ich bitte, sagt mir, ist das Wiederholen Herkommen bei Euch, dann geht nur fort, ich will Euch nicht wieder holen.

Sarmiento. Du solltest mein Herkommen besser kennen, denn ich gab dir die Ohrfeige, als ich im Begriffe war herzukommen.

Porporino. Hört, Ihr wißt viel, aber ich will Euch doch beweisen, daß Ihr ein schlechter Schulmeister seid.

Sarmiento. Wie das? fauler Schüler.

Porporino. Ihr gabt mir die Ohrfeige, ehe Ihr mir Euren Unterricht eintrichtertet.


Sarmiento. Das tat ich, weil ich vermutete, daß du vertrauten Umgang mit Weinküpern habest, welche, ehe sie den Trichter brauchen, das Faß aufschlagen.

Porporino. Brav! aber nun will ich Euch selbst entwickeln; laßt sehen, wer Ihr seid; komme, mein Kind, aus der Wickelschnur (er nimmt ihm den Mantel ab), gib mir deinen Lutscher, du Engel! (Nimmt ihm Maske und Trichter.) Ei, du Wechselbalg, du Findelkind! O welche mütterliche Gefühle in mir!

Sarmiento. Hier bin ich, lieber Porporino, aber du irrtest dich, du wolltest sagen, kindliche Gefühle, da du sagtest, Findelkind; bist du nicht ein Findelkind?

Porporino. Das habt Ihr so richtig gefunden, als ich unrichtig gefunden ward, aber woher wißt Ihr das? (Ges. Schriften VII, S. 36 ff.).

Da stehen erstens Wörter mit ähnlichen Vokal- und Konsonantenverbindungen nahe beieinander, erheitern durch die Klangwiederholung, auch wenn mit den gleichen oder ähnlichen Lauten keine entsprechenden ähnlichen (oder entgegengesetzten) Vorstellungen hervorgerufen werden. In den ersten Worten Porporinos: verhängt – verhängtem – Verhängnis – Hand – erhängt – Hand – hängen – verhenkertes – verhenkt – aufhängen.

Mit einigen dieser Klangwiederholungen ist schon spielerisches Vertauschen der Wortbedeutungen verbunden, das von Shafespeare her wohlbekannte „Silbenstechen“: verhängt in bildlicher und eigentlicher Bedeutung, ebenso höher und Hand. 

die Plagen, die . . . verhängt sind — mit verhängtem Zügel; Verhängnis einer höheren Hand — muß seine Hand den Strick höher hängen.

Ähnliche homonymische Wortspielerei: fahren an im Sinne einer Bewegung und anfahren = anherrschen, anschreien; Herkommen = hierher kommen und Überlieferung.

Der Begriff eintrichtern ist von Porporino bildlich gemeint, wird aber von Sarmiento in der Wendung den Trichter brauchen in seinem eigentlichen Sinne aufgegriffen und weiter verwandt.

habe ich dir ja erst Beine gemacht hat Doppelsinn, die plump wörtliche Bedeutung und die der bildlichen Redensart.

Mit der Antithese verbunden ist das Wortspiel ist das Wiederholen Herkommen bei Euch, dann geht nur fort, ich will Euch nicht wieder holen. Man achte hier auf den Wechsel der Betonung von wiederholen und wieder holen, der den beiden sonst gleichlautenden Wörtern die verschiedene Bedeutung verleiht und den Witz ermöglicht.

Auch spielerische Wortneubildungen begegnen im „Ponce“, wenngleich nicht häufig („Onomatoplastische“ Wortspiele nach J. Schulz): verhenkert, sich verhenken.

Hier wie bei den meisten andern angeführten Wortspielen erweist es sich, daß die Gedanken entstehen und sich verbinden auf Grund der Wortgestalt, daß nicht der Gedankenzusammenhang die Worte hervorbringt. Es ist ein wahres Dalbern, ein kindlich übermütiges Spielen mit Klängen und Bildern. Ein Wort genügt, die fremdartigsten Dinge zueinander in Beziehung zu setzen. Was haben folgende zwei Gedanken miteinander zu tun? 1. Ein schlechter Schulmeister gibt eine Ohrfeige, bevor er den Unterricht beginnt. 2. Die Weinküper schlagen das Faß auf, ehe sie den Trichter brauchen. Nichts. Doch das Wort eintrichtern verbindet sie, freilich nur ganz äußerlich. Es kommt nicht darauf an, daß der Gedanke in den Zusammenhang hineingehört, wenn nur das Wort paßt. Das Wort unrichtig in Porporinos letzter Antwort ist durchaus unzutreffend, aber es bildet eine spielerische Antithese zu richtig, und das muß dem Wortgaukler genügen.

4.

Faßt bis zur völligen Sinnentleerung wird die Wortspielerei von Moriz Saphir getrieben. Bleibt überhaupt etwas übrig, wenn man die billigen Wortspiele wegnimmt, dann ist es so leicht und platt, daß es heute nicht mehr erträglich ist.

Fröhlich ist man aber auch nirgends, als da, wo sich der Spieß immer am Herde dreht, in Wien! Die Grundseligkeit dreht sich am Ende doch immer um den Braten, der sich um den Spieß dreht. Wenn sich an jedem Herde in der Welt täglich ein Spieß drehte, um den sich ein Braten dreht, wäre vieles weniger

verdreht in der Welt. Je mehr Braten gedreht werden, je weniger Nasen werden gedreht.

Was ist denn am Ende die ganze liebe große Erde anders, als ein Braten, der sich um die eigene Spießachse dreht, sich an der Sonne braten läßt und mit Menschenschweiß und mit Menschentränen begossen wird?

Ach, ich habe lange dort gelebt in der Stadt, wo sich der Braten um den Spieß, die Frauen um den Braten und die Männer um die Frauen drehen, und habe lange in andern großen Städten gelebt, wo man sich um den Herd der Hyperbildung und Völkerbeglückung dreht, und ich ziehe am Ende jenen Spieß vor; es ist mir doch lieber, wenn sich die Menschen um den sichern Braten, um den sichern Herd drehen, als wenn sich der unsichere Herd um den unsicheren Braten dreht! (Die zwei Karnevals-Nächte. Schriften 1. Serie I, S. 1f.).

Eine einfache und ziemlich rohe Art des Spielens mit der Sprache ist die Worthäufung, wie sie Fischenart liebt. Reihen von sinnverwandten Worten und Bezeichnungen für irgendwie zusammengehörige Begriffe ziehen sich durch viele Zeilen, ja ganze Seiten hin. Das hat sehr wenig mit Brentanos zierlichen, spitzfindigen und geistreichen Sprachscherzen zu tun, es wirkt wie das Tanzen eines Riesen, wie das Spielen eines Athleten. Hier wird mit Worten gespielt aus einem Überschuß an Sprachkraft, die nicht weiß, wie sie sich austoben soll.

Nach dem Mittag anbiß, da man genug Kutteln gewaschen hat, zog die obgedacht erfordert gesellschaft hauffenweiß ordentlich, wie die Säu zum Thor einlauffen, hinauß vnder die Linden, bei die Weidenbäum, vnnnd Wilgenbusch, da dankten, schupfften, hupfften, lupfften, sprungen, sungem, hundem, reyetem, schreietem, schwangen, rangen: plöschelten: fückflöpfeten: gumpeten: plumpeten: rammelten: hammelten, voltirten: Branlirten, gambadirten Cinqpassirten: Capricollirten: gaudelten, redleten, bürkleten, balleten, jauchzeten, gigageten, armgloßeten, hendruderten, armlaufeten, warschnaufeten (ich schnauff auch schier) nach den lustigen Schalmeyen, seyffelen: Pfeiffenbeußelen, hend vnd maul, Lullepfeiffen, Schwegeln: maultrummen: schnurren, Säutröglein, Ruspfeiffen, vnnnd anderm kunstreichen Sackpfeiffengeschlecht, daß es für Herrn ein Narrenlust gab zusehen . . . (Geschichtsklitterung, S. 122).

Fischenart ist auch auf allen andern Gebieten des Wortspiels Meister. Freilich sind die meisten grob gehauen. Auf eine besondere Art seiner spielerischen Wortneubildungen sei noch hingewiesen: die Verdeutschungen von Fremdwörtern durch Wortzusammensetzungen, die nicht nur nach ihrem Sinn, sondern auch nach ihrem Lautbestand den betreffenden Fremdwörtern ähnlich sind. Besonders wichtig sind die Wortverdrehungen, die dem Begriff noch eine spöttische Nebenbedeutung beifügen. Adolf Hauffen hat eine Sammlung solcher schrullenhaften Wortbildungen aus Fischenarts Schriften zusammengestellt (Johann Fischenart II, S. 310f.), z. B.: Protfrission = Provision, Maulhenkolie = Melancholie, Pfortengram = Podagram, Schadvokat = Advokat.

Hoch — Niedrig.

1.

Über das Wesen der Ausdruckswerte Hoch und Niedrig hat man sich schnell verständigt. Deutlicher als bei fast allen andern Stilarten ist hier die Abhängigkeit von der Weltanschauung des Dichters zu spüren. Der eine hat den Blick zum Himmel erhoben, glaubt an ewige Werte, sieht das Erhabene in Natur und Menschen schicksal. Der andere bemerkt überall das Irdisch-Kleine, das Menschlich-Allzumenschliche, vor allem das Dumme und Häßliche; er glaubt nicht an das Edle, hält es für Maske, reißt die Maske herunter, zieht alles Hohe in seine niedrige Welt. Der erste dagegen erhöht und verklärt sogar das Niedrige und Häßliche. Dieser Unterschied macht sich nicht nur in der Wahl und Ausgestaltung der Motive geltend und in dem dadurch bestimmten Wortschatz, wie man auf den ersten Blick annehmen möchte. Der Stilunterschiede sind mehr. Die Ausdruckswerte Hoch und Niedrig sind eng verwandt mit dem Begriffspaar Abstand haltend — Andringlich. Doch der Blickpunkt, von dem aus die Eigenart des Abstand haltenden und des andringlichen Stils gesehen wird, ist ein anderer als der, von dem aus man die Werte Hoch und Niedrig erkennt. Im zweiten Fall handelt es sich um wirkliches Umbilden der dargestellten Welt, um ein Idealisieren oder ein Verhäßlichen, Verrohen, Verplatten. Allerdings ist der hohe Stil stets Abstand haltend, aber Abstandhalten wird auch durch Stilmittel erreicht, die nicht dem hohen Stil ohne weiteres zukommen. (Vgl. S. 97 f.: Die Prosa C. F. Meyers.) Und der andringliche Stil ist durchaus nicht notwendigerweise niedrig. Auch bei dem Stilbegriffspaar Hoch — Niedrig ist die Mitte zwischen den beiden Polen wichtig. Die Prosa Ludwigs, Kellers, Storms, Fontanes, der Droste und der Ebner-Eschenbach ist hier anzusetzen.

2.

Zur Veranschaulichung des hohen und niedrigen Stils stelle ich ein Gedicht von Hölderlin einem dem Inhalt nach verwandten Gedicht von Heine gegenüber.

Heidelberg.

Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust
Mutter nennen und dir schenken ein kunstlos Lied,
Du, der Vaterlandsstädte
Ländlich schönste, so viel ich sah.

Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt.

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
Auf die Brücke mich an, da ich vorüber ging,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebene zog,
Traurig froh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Gluten der Zeit sich wirft.

Quellen hattest du ihm, hattest dem Glüchtigen
Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahn
All ihm nach, und es hegte
Aus den Wellen ihr lieblich Bild.

Aber schwer in das Tal hing die gigantische,
Schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund
Von den Wettern zerrissen;
Doch die ewige Sonne goß

Ihr verjüngendes Licht über das alternde
Riesenbild, und umher grünte lebendiger
Efeu; freundliche Wälder
Rauschten über die Burg herab.

Sträucher blühten herab, bis wo im heitern Tal,
An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold
Deine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruhn.

(Werke I, S. 148f.)

Der hohe Stil sperrt sich gegen realistische Einzelschilderung. Wo in Romanen des Naturalismus ein erhabener Ton erklingt, z. B. in G. Hauptmanns „Knecht von Soana“ bei der Schilderung der Liebesnacht, da verschwinden die vielen kleinen Striche und machen großen Linien Platz, die das allgemein Menschliche und das Ewige in der Natur zeichnen. In Hölderlins Gedicht fehlen die deutlichen kleinen Züge, fehlen genaue Bezeichnungen und Namen. Es heißt: die Brücke, der Strom, die Burg, der Hügel, der Vogel des Waldes. Namen bringen mit ihrem bekannten Klang zuviel von der tatsächlich gemachten Erfahrung mit allem bürgerlichen, geschichtlichen, technischen, wissenschaftlichen Drum und Dran mit sich. Nedar ist im Atlas zu lesen, Heidelberg steht im Fahrplan, die

Nedarbrücke und der Ott-Heinrichsbau im Fremdenführer. Das Bild der Stadt ist mit großen Linien gezeichnet. Da ferner das alltägliche Behagen, niedere Genüsse und Bedürfnisse bei Hölderlin keinen Ausdruck finden, so ist der Wortschatz eingeschränkt auf das Edle, Schöne und Erhabene. Niedere Worte aus der Umgangssprache sind hier undenkbar. Alles Kleinliche, Unzulängliche, Häßliche an diesem Stadtbild ist übersehen, nicht genannt.

Um sich klar zu machen, wie sehr die Wortgebung die Dinge veredelt, muß man den Mut haben, für Hölderlins Worte die entsprechenden der üblichen Ausdrucksweise einzusetzen, z. B. ganz verwittert für nieder bis auf den Grund von den Wettern (Plural!) zerrissen, Ufer für Gestade, ein Wort, das gewöhnlich nur See- oder Meeresufer bezeichnet, Fluß für Strom, mit dem sonst nur der gewaltige Fluß bezeichnet wird. Bezeichnend in diesem Sinne sind unter anderm noch die Worte vorbei glänzt — tönt — Zauber — Quelle (in eigenartiger Bedeutung) — dem Ufer hold; auch die ungewöhnliche Pluralform Sträuche.

Das Beiwort idealisiert, hebt das Schöne und Erhabene aus dem Gesamteindruck heraus: reizende Ferne — lieblich Bild — gigantische, schicksalskundige Burg — ewige Sonne — verjüngendes Licht — lebendiger Efeu — freundliche Wälder — im heitern Tal — deine fröhlichen Gassen — unter duftenden Gärten.

Die Wortfügung weicht oft von der alltäglichen ab, z. B. attributiver Genitiv vor dem Substantiv: der Vaterlandstädte ländlich schönste. Ferner: Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst auf die Brücke mich an — wenn es . . . liebend unterzugehen, in die Fluten der Zeit sich wirft — wo im heitern Tal, an den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold deine fröhlichen Gassen . . . ruhn.

Auch die Metaphern und Vergleiche sprechen mit, so wenn der Dichter die Stadt Mutter nennen möchte. Ferner: Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt (Brücke) — wie von Göttern gesandt (Zauber) — der Jüngling — wie das Herz, wenn es . . . (Strom). Man vergleiche das alternde Riesenbild (Burg) mit den Worten, mit denen Heine in der nachfolgenden Probe den Kölner Dom bezeichnet, und der Unterschied zwischen der hohen und niedrigen metaphorischen Wortgebung springt in die Augen: den kolossalen Gesellen.

Noch ein Wort über die metrische Form, die zweite asklepiadeische Strophe. Wie fast allen Versen und Strophen, die aus der antiken Dichtung übernommen sind, haftet ihr etwas Feierliches an, gleichgültig, mit wieviel tatsächlicher Berechtigung.

3.

Als Gegenbeispiel des niedrigen Stils: Heinrich Heine, Deutschland,
ein Wintermärchen, Kapitel IV:

1. Zu Köllen kam ich spät abends an,
Da hörte ich rauschen den Rheinfluß,
Da fächelte mich schon deutsche Luft,
Da fühlt' ich ihren Einfluß —

2. Auf meinen Appetit. Ich aß
Dort Eierkuchen mit Schinken,
Und da er sehr gesalzen war,
Mußt' ich auch Rheinwein trinken.

3. Der Rheinwein glänzt noch immer wie Gold
Im grünen Römerglase,
Und trinkst du etwelche Schoppen zu viel,
So steigt er dir in die Nase.

4. In die Nase steigt ein Prideln so süß,
Man kann sich vor Wonne nicht lassen!
Es trieb mich hinaus in die dämmernde Nacht,
In die widerhallenden Gassen.

5. Die steinernen Häuser schauten mich an,
Als wollten sie mir berichten
Legenden aus altverschollener Zeit,
Der heil'gen Stadt Köllen Geschichten.

6. Ja, hier hat einst die Klerisei
Ihr frommes Wesen getrieben,
Hier haben die Dunkelmänner geherrscht,
Die Ulrich von Hutten beschrieben.

7. Der Cancan des Mittelalters ward hier
Getanzt von Nonnen und Mönchen;
Hier schrieb Hochstraaten, der Menzel von Kölln,
Die gift'gen Denunziatiöndchen.

8. Die Flamme des Scheiterhaufens hat hier
Bücher und Menschen verschlungen;
Die Glocken wurden geläutet dabei
Und Kyrie Eleison gesungen.

9. Dummheit und Bosheit buhlten hier
Gleich Hunden auf freier Gasse;
Die Enkelbrut erkennt man noch heut
An ihrem Glaubenshasse.

10. Doch siehe! dort im Mondenschein
Den kolossalen Gesellen!
Er ragt so verteuftelt schwarz empor,
Das ist der Dom von Köllen.

11. Er sollte des Geistes Bastille sein,
Und die listigen Römlinge dachten:
In diesem Riesenkerker wird
Die deutsche Vernunft verschmachten!

12. Da kam der Luther, und er hat
Sein großes „Halt!“ gesprochen —
Seit jenem Tage blieb der Bau
Des Domes unterbrochen.

13. Er ward nicht vollendet — und das ist gut.
Denn eben die Nichtvollendung
Macht ihn zum Denkmal von Deutschlands Kraft
Und protestantischer Sendung.

14. Ihr armen Schelme vom Domverein,
Ihr wollt mit schwachen Händen
Fortsetzen das unterbrochene Werk
Und die alte Zwingburg vollenden!

15. O törichte Wahn! Vergebens wird
Geschüttelt der Klingelbeutel,
Gebettelt bei Kezern und Juden sogar;
Ist alles fruchtlos und eitel.

16. Vergebens wird der große Franz Liszt
Zum Besten des Doms musizieren,
Und ein talentvoller König wird
Vergebens deklamieren!

17. Er wird nicht vollendet, der Kölner Dom,
Obgleich die Narren in Schwaben
Zu seinem Fortbau ein ganzes Schiff
Doll Steine gesendet haben.

18. Er wird nicht vollendet, trotz allem Geschrei
Der Raben und der Eulen,
Die, altertümlich gesinnt, so gern
In hohen Kirchtürmen weilen.

19. Ja, kommen wird die Zeit sogar,
Wo man, statt ihn zu vollenden,
Die inneren Räume zu einem Stall
Für Pferde wird verwenden.

20. „Und wird der Dom ein Pferdestall,
Was sollen wir dann beginnen
Mit den heil'gen drei Königen, die da ruhn
Im Tabernakel da drinnen?“

21. So höre ich fragen. Doch brauchen wir uns
In unserer Zeit zu genießen?
Die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland,
Sie können wo anders logieren.

22. Folgt meinem Rat und steckt sie hinein
In jene drei Körbe von Eisen,
Die hoch zu Münster hängen am Turm,
Der Sanct Lamberti geheissen.

23. Sehlt etwa einer vom Triumphirats,
So nehmt einen anderen Menschen,
Ersetzt den König des Morgenlands
Durch einen abendländ'schen.

(Werke II, S. 287 ff. Fassung der „Neuen Gedichte“.)

Hier findet sich von allem, was über Hölderlins Stil zu sagen war, das Gegenteil. Hier sind die vielen kleinen und kleinlichen Einzelzüge, hier der Ausdruck für niedere Bedürfnisse und alltägliches Behagen. Von der ersten zur zweiten Strophe bringt uns ein überraschender Sprung ins Banale. Genaue Bezeichnungen und Namen drängen sich vor: Köln, Rhein, die Dunkelmänner, Ulrich von Hutten, Hochstraaten, Menzel, Bastille, Luther, Domverein, Franz Liszt, Schwaben, Münster, St. Lamberti: Fast alle Namen helfen mit, Verachtung auszudrücken, ausgenommen Luther. Hochstraaten wird durch die Gleichsetzung mit Heines Zeitgenossen Wolfgang Menzel noch mehr herabgesetzt, als es schon die gift'gen Denunziatiönchen tun.

Der Wortschatz ist unedel und platt: Eierkuchen, Schinken, sehr gesalzen, Schoppen, Prickeln, verteufelt schwarz, Klingelbeutel, Pferdestall usw.

Auffallend sind die vielen Fremdwörter, und zwar sind es fast nur solche, die der sorglosen Umgangssprache angehören: Appetit, Klerisei, Cancan, Denunziatiönchen, kolossal, musizieren, deklamieren, genießen, logieren.

Formelhafte Redewendungen des Alltags werden bevorzugt: kam ich spät abends an — Einfluß auf meinen Appetit — trinkst du . . . zu viel — so steigt er dir in die Nase — Man kann sich vor Wonne nicht lassen — ihr . . . Wesen getrieben — was sollen wir dann beginnen mit — steckt sie hinein.

So ist denn der Gesamtton nicht eigentlich dichterisch. Stellenweise klingen ganze Strophen wie Alltagsgespräch, das zufälligerweise hier

und da rhythmisirt ist; 3. B. die Strophen 2, 9, 16, 17, 21. Der Rhythmus ist lässig; ohne Schwierigkeit, ohne Vergewaltigung der Betonung lassen sich zahlreiche Verse im Prosarhythmus lesen.

Auch die Vorstellungen und Gefühle, die durch die Bilder in die Darstellung hineingebracht werden, sind niedrig und machen verächtlich: der Cancan des Mittelalters — des Geistes Bastille — Dummheit und Bosheit buhlten hier gleich Hunden auf freier Gasse.

Witz und Wortspiel machen den Sprachstil nicht notwendig niedrig. (Vgl. die Wortspiele Nießsches!) Aber der hohe Stil sperrt sich gegen sie. Und wenn sie, wie hier, mit den übrigen Ausdrucksmitteln des niedrigen Stils zusammenwirken, dann vertiefen sie den Eindruck des Niedrigen. Für mein Gefühl steht es so um die Reime Rheinfluß – Einfluß, Mönchen – Denunziatiönchen, Menschen – abendländ'schen.

4.

Stimmt der niedrige Stil mit der Alltäglichkeit oder gar Roheit und Gemeinheit des Inhalts zusammen, so finden wir das gehörig und stilet, und unser ästhetisches Empfinden ist nicht eigentlich verletzt. Vergreift sich dagegen niedrige Sprache an Gedanken, die uns heilig sind, an Motiven, die in edler Wortfassung überliefert sind, dann empfinden wir entweder diesen Gegensatz als peinlich und empörend, oder aber wir lachen darüber. Die komische Wirkung wird von der Travestie bezweckt. In beiden Fällen wird durch den Gegensatz zwischen Inhalt und Form die Niedrigkeit des Stils offensichtlicher und fühlbarer.

So in der travestierenden Darstellung von Agamemnons Rückkehr in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“, die im Zusammenhang noch verblüffender wirkt, weil der vorangehende Abschnitt fast im hohen Stil geschrieben ist.

Und dann, um zur Sache zu gelangen, ist er zu Hause. Es wird anders. Es wird ganz anders. Die Scheibe dreht sich. Wie ihn das Weib zu Haus hat, steckt sie ihn ins Bad. Sie zeigt im Augenblick, daß sie ein beispielloses Luder ist. Sie schmeißt im Wasser ein Sischnetz über ihn, daß er nichts machen kann, und dann hat sie schon ein Beil mitgebracht wie zum Holzhaßen. Er ächzt: „Weh mir, getroffen!“ Draußen fragen sie: „Wer schreit da über sich?“ „Weh mir und wieder!“ Die antike Bestie murrt ihn ab, zuckt nicht mit der Wimper, sie reißt noch draußen das Maul auf: „Vollendet hab ichs, ein Sischnetz warf ich ihm um und schlug zweimal, und mit zwei Seufzern streckte er sich, und dann schickte ich ihm noch einen dritten Hieb zum Hades nach.“ Worauf die Senatoren bekümmert sind, immerhin aber die treffende Bemerkung finden: „Wir staunen deiner Rede Kühnheit an.“ Diese Frau also wars, diese antike Bestie, die gelegentlich eines ehelichen Amüsemments mit Agamemnon Mutter eines Knaben

geworden war, welcher bei seiner Geburt den Namen Orestes erhielt. Sie wurde später von dieser Frucht ihrer Freuden gefüllt, und ihn plagten dann die Erinnyen (S. 112f.).

Die Verwandtschaft der Ausdruckswerte Niedrig und Andringlich legt den Gedanken nahe, daß die mundartliche Sprache, die dem andringlichen Stil zu dienen vermag, auch zu den Merkmalen des niedrigen Stils gehört. An sich wäre jede Mundart, obzwar Wortschatz und Sprachübung den Bereich des Sagbaren ungemein einschränken, wohl imstande, Edles auf edle Weise auszusagen, wenn es nämlich vorurteilsfreie Ohren gäbe, auf die die Mundart ohne störende sprachliche und literarische Assoziationen wirkte. Wo aber ist diese notwendige Voraussetzung gegeben? Nur bei solchen Menschen, deren geistiges Leben fast ausschließlich in der Mundart sein Genüge hat finden können oder müssen. Sobald die Schriftsprache der geistige Raum ist, in dem sich die Seele bewegt — und das ist wohl bei allen Gebildeten so — ist der ästhetische Wert der Mundart sehr herabgesetzt. Neben der Schriftsprache wirkt die Mundart zwar echt und treuherzig, aber auch einfach, kunstlos, niedrig, roh, unzulänglich und bisweilen ein bißchen lächerlich. Die Mundartkomiker in den Kabaretts sind stets des Erfolges sicher.

Außer der Schriftsprache hat auch die literarische Verwendung der Mundart erheblich dazu beigetragen, sie zu entwerten. Seit den Schauspielen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig im 16. Jahrhundert und der „Geliebten Dornrose“ des Andreas Gryphius im 17. Jahrhundert hat die Mundart immer wieder dazu gedient, derb-komische Wirkungen hervorzubringen. Selbst die Dichtungen von Hebel und Klaus Groth haben mit dieser literarischen Überlieferung nicht zu brechen vermocht. Wenn schon für Schiller die Mundart in Hebels alemannischen Gedichten etwas Störendes hat und er den Wunsch ausspricht, das Gedicht „Sonntagsfrühe“, das er an sich „ganz vortrefflich und von unwiderstehlichem Reiz“ findet, „in einer reinen und hochdeutschen Dichtersprache“ zu lesen (Brief an Goethe vom 28. Februar 1805), dann kann in unserer Zeit, da die Schriftsprache ihren Geltungsbereich immer weiter ausdehnt, das allgemeine ästhetische Empfinden der Mundart unmöglich günstiger sein. Trotz dem durch Mundartforschung und Volkskunde allgemein verbreiteten Besserwissen kann sich das Sprachgefühl schlecht dagegen wehren, die Mundart und die mundartlich gefärbte Umgangssprache als Entstellungen des Hochdeutschen und als niedrig zu empfinden.

Der Grad der Niedrigkeit ist nun sehr verschieden je nach der Art, wie die Mundart verwandt wird. In der rein mundartlich verfaßten Dichtung

wirkt die Mundart nicht notwendigerweise niedrig, vorausgesetzt, daß Handlung und Sprechweise frei vom Verben und Komischen sind. Anders ist es schon, wenn das Hochdeutsch erzählender Dichtung durch mundartliche direkte Rede unterbrochen wird. Dringt die Mundart oder die ungepflegte, mundartlich gefärbte Umgangssprache auch in die sogenannte erlebte Rede ein, dann ist es dem Leser zumute, als müßte er zur Hälfte wenigstens den Schriftsteller selbst für die niedrige Sprache verantwortlich machen, und er empfindet die Niedrigkeit des Stils stärker als in der objektiv-getreuen Wiedergabe der mundartlichen direkten Rede. Offenbar als hemdärmelige Schludrigkeit oder schnoddrige Wurstigkeit oder Liebäugeln mit dem Rohen und Pöbelhaften wirkt es, wenn der Verfasser in seinen eignen Bericht Worte und Wendungen der Mundart oder der nachlässigen Umgangssprache aufnimmt. (Freilich dient dergleichen auch dem Spott, wie gelegentlich bei Alfred Kerr.)

Es ist ja gar nicht viel zu erzählen von Franz Biberkopf, man kennt den Jungen schon. Was eine Sau tun wird, wenn sie in den Kofen kommt, kann man sich schon denken. Bloß hat es sone Sau besser als ein Mensch, weil die nämlich aus einem Stück Fleisch und Fett ist, und was mit der weiter passieren kann, ist nicht viel, wenns Futter langt: höchstens kann sie nochmal werfen, und am Ende ihres Lebens steht das Messer, was schließlich auch nicht besonders schlimm und aufregend ist: bevor sie was merkt — und was merkt son Vieh — ist sie schon hin. Ein Mensch aber, der hat Ihnen Augen, in dem steckt viel drin und alles durcheinander; der kann den Teibel denken und muß denken (der hat einen schredlichen Kopf), was ihm passieren wird.

So lebt unser ganz dicker, ganz lieber einarmiger Franz Biberkopf, Biberköppchen, seinen Trott in den Monat August rein, der ist noch leidlich temperiert. Und der Franzeken kann schon ganz hübsch rudern mit dem linken Arm, und von der Polizei hört er auch nichts, obwohl er sich gar nicht mehr meldet, die machen da eben auf dem Revier auch ihre Sommerferien, Gott, schließlich hat son Beamter ooch bloß zwee Beene, und für die paar Pimperlinge, die die verdienen, reißen sie sich ooch keen Bein aus, und warum soll eener rumloofen und suchen: wat ist denn mit dem Franz Biberkopf, wat Biberkopf, ausgerechnet Biberkopf, und warum hat der bloß einen Arm, vorher hat er doch zwee gehabt; laß den man in den Akten schimmeln, ein Mensch hat schließlich noch andere Sorgen. (Berlin Alexanderplatz, S. 330 f.)

Wie weit hier die „erlebte Rede“, oder zutreffender gesagt: die „mittelbare Dacht“ reicht, ist schwer zu entscheiden. Rein objektiver Bericht ist es wohl ebensowenig wie subjektiver vom Blickpunkt des Verfassers aus. Wenn nicht Biberkopfs Eindrücke und Gedanken wiedergegeben sind, so spiegelt doch alles Gesagte wenigstens die Welt der Berliner „schweren Jungen“ wieder und bringt eben auch einen Widerhall aus ihrer Sprache mit.

Schlicht – Ausgestattet.

1.

Ein Wort Schopenhauers an die deutschen Schriftsteller seiner Zeit macht deutlich, wie die Ausdruckswerte Schlicht und Ausgestattet gemeint sind: „Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge: aber sie machen es umgekehrt“ (Parerga und Paralipomena. Sämtl. Werke V, S. 569). Zwei Hauptmerkmale gehören also zum Wesen des schlichten Stils: Wertvoller Gehalt und einfache Sprachform. Sind die Gedanken belanglos und werden sie dazu auf einfache, schmutzlose Weise ausgesagt, so ist der Stil platt und ohne jede ästhetische Wirkung. Erst wenn man den Eindruck gewinnt, daß bedeutende Gedanken anspruchslos auftreten, spürt man das Schlichte. Wie wenn wir eine schöne Frau in einem schmutzlosen, einfachen, aber gut sitzenden Kleid sehen, und sie das Kleid schmückt, nicht das Kleid die Frau. Daß eine schöne Frau sich mit kostbaren Gewändern und Edelsteinen schmückt, finden wir in der Ordnung; bei einer alten häßlichen dagegen, die mit ausgeflügelten Mitteln der Kosmetik und des Luxus die fehlenden natürlichen Reize zu ersetzen versucht, peinigt uns das schreiende Mißverhältnis, und wir haben für unsern schlimmen Eindruck solche groben Worte zur Verfügung wie aufgetafelt, aufgedonnert. Einen ähnlichen Eindruck haben wir bei dem Sprachstil, der dem schlichten entgegengesetzt ist und den wir weniger grob und mehr sachlich den ausgestatteten oder prunkhaften Stil nennen wollen. Es ist nicht nötig, daß der Gehalt durchaus wertlos ist, es genügt, wenn wir zwischen dem Gehalt und den aufgewandten Sprachmitteln und Stilkünsten ein Mißverhältnis spüren.

Schlicht kann man als eine Art des sachdienlichen Stils auffassen. Spielerisch und Ausgestattet dagegen sind zwei verschiedene Begriffe. Der spielerische Stil meint es ja gar nicht ernst mit dem Gegenstand der Aussage, der Schreiber des ausgestatteten dagegen nimmt seinen Gegenstand sehr wichtig, und bisweilen tut er nach außen noch wichtiger.

Es gibt manche Unterarten des ausgestatteten Stils; der rhetorische, der schwulstige und der geistreiche oder geistreichelnde sind die bekanntesten. Wesentlich für alle ist der unverhältnismäßig starke Aufwand an Sprachmitteln und Stilkünsten.

2.

Beispiel des schlichten Stils sei eine Reihe von Prosasprüchen Goethes, und zwar Maximen und Reflexionen I (aus „Kunst und Altertum“).

- (1) Wenn der Mensch alles leisten soll, was man von ihm fordert, so muß er sich für mehr halten, als er ist.
- (2) So lange das nicht ins Absurde geht, erträgt man's auch gern.
- (3) Die Arbeit macht den Gesellen.
- (4) Es ist weit eher möglich, sich in den Zustand eines Gehirns zu versetzen, das im entschiedensten Irrtum befangen ist, als eines, das Halbwahrheiten sich vorspiegelt.
- (5) Die Weisheit ist nur in der Wahrheit.
- (6) Wenn ich irre, kann es jeder bemerken; wenn ich lüge, nicht.
- (7) Ist denn die Welt nicht schon voller Rätsel genug, daß man die einfachsten Erscheinungen auch noch zu Rätseln machen soll?
- (8) „Das kleinste Haar wirft seinen Schatten.“
- (9) Was ich in meinem Leben durch falsche Tendenzen versucht habe zu tun, hab' ich denn doch zuletzt gelernt begreifen.
- (10) Die Freigebigkeit erwirbt einem Jeden Gunst, vorzüglich wenn sie von Demut begleitet wird.
- (11) Vor dem Gewitter erhebt sich zum letztenmale der Staub gewaltjam, der nun bald für lange getilgt sein soll.
- (12) Die Menschen kennen einander nicht leicht, selbst mit dem besten Willen und Vorsatz; nun tritt noch der böse Wille hinzu, der alles entstellt.
- (13) Man würde einander besser kennen, wenn sich nicht immer einer dem andern gleichstellen wollte.
- (14) Ausgezeichnete Personen sind daher übler dran als andere; da man sich mit ihnen nicht vergleicht, paßt man ihnen auf.
- (15) In der Welt kommt's nicht drauf an, daß man die Menschen kenne, sondern daß man im Augenblick klüger sei als der vor uns Stehende. Alle Jahrmärkte und Marktschreier geben Zeugnis.
- (16) Nicht überall, wo Wasser ist, sind Frösche; aber wo man Frösche hört, ist Wasser.
- (17) Der Irrtum ist recht gut, so lange wir jung sind; man muß ihn nur nicht mit ins Alter schleppen (Sämtl. Werke IV, S. 201f.).

Die Schlichtheit dieses Stils wird ohne weiteres deutlich, wenn man sich klar macht, ohne welche Stilmittel er auskommt. Er wirkt nicht durch Klangspiele (Alliteration, Assonanz, auffallenden Rhythmus), nicht durch Anaphora, Epiphora, Parallelismus, nicht durch spitzige Antithese (ausgenommen 16), Metonymie, Umschreibung, Synekdoche, Metapher, Hyperbel, Worthäufung und Wortwiederholung. Die wenigen Metaphern, die vorkommen, werden kaum noch (auch zu Goethes Zeit) als Metaphern empfunden: befangen, vorspiegelt, begleitet, tritt hinzu, schleppen; jedenfalls werden sie vom Leser nicht als Bilder gesehen, sondern als Begriffe aufgefaßt.

Wo alle rhetorischen Künste fehlen, ist die Aussage notwendig knapp. Schlichter Stil ist immer knapp. Dieser Satz läßt sich jedoch nicht umkehren. Knappheit ist durchaus nicht immer schlicht. Sie kann sehr anspruchsvoll und geheimnistuerisch auftreten, wie in Friedrich Schlegels Aphorismen, sie kann pathetisch sein wie in Klopstocks Prosa, auch schillernd und spielerisch wie in Nietzsche's Aphorismen. Ist aber die Wortgebung knapp und einfach zugleich, so wirken diese beiden Werte zum Eindruck der Schlichtheit zusammen.

Goethes Wortgebung in diesen Sprüchen ist denkbar einfach. Man suche die Wörter heraus, auf denen der Hauptsinn der Sprüche beruht, und man wird kein außergewöhnliches oder gar neugebildetes Wort finden, nicht einmal eins, bei dem eine neue Bedeutungsfärbung festzustellen wäre. Alle Wörter sind in ihrer herkömmlichen Gestalt und im allgemein gebräuchlichen Sinne verwandt. Allerdings füllen sie ihren Platz ganz aus, und ihr Bedeutungsgehalt ist voll ausgewertet. Ich stelle als anschaulichen Beweis die Verben zusammen, wobei ich das häufig als Kopula oder Hilfsverb auftretende sein auslasse: 1. leisten, fordern, halten für. 2. gehen, ertragen. 3. machen. 4. sich versetzen in etwas, sich vorspiegeln. 6. irren, bemerken, lügen. 7. zu etwas machen. 8. werfen. 9. versuchen, tun, lernen, begreifen. 10. erwerben, begleiten. 11. sich erheben, tilgen. 12. kennen, hinzutreten, entstellen. 13. kennen, gleichstellen. 14. vergleichen, jemandem aufpassen. 15. drauf ankommen, kennen, geben. 16. hören. 17. schleppen.

Von wenigen abgesehen, von denen noch zu sprechen sein wird, haben alle diese Verben ihre Grundbedeutung, die Bedeutung also, die im erklärenden Wörterbuch an erster Stelle steht. Man glaube ja nicht, daß dem in der Regel so sei. Man mache die gleiche Probe bei Lichtenberg, Herder, Jean Paul — zu schweigen von Dichtern unserer Zeit — und man wird die Regel oft genug zur Ausnahme gewandelt finden.

Nicht die Grundbedeutung haben in der abgedruckten Probe folgende Verben: gehen, machen, werfen, hinzutreten, geben, schleppen. Aber im Zusammenhang erweist sich der Gebrauch auch dieser Verben durchaus als geläufig: So lange das nicht ins Absurde geht — Die Arbeit macht den Gesellen — wirft seinen Schatten — tritt noch der böse Wille hinzu — geben Zeugnis — Irrtum . . . mit ins Alter schleppen.

Ein Beweis für die einfache und doch völlig ausreichende Wortgebung ist auch die mehrmalige Verwendung von sein als Begriffsverb: für mehr halten, als er ist — Die Weisheit ist nur in der Wahrheit — Nicht überall, wo Wasser ist, sind Frösche; aber wo man Frösche hört, ist Wasser.

Fremdwörter passen wenig zum schlichten Stil. Sind ihrer aber so wenige wie hier — nur zwei — und sind sie so allgemein gebräuchlich, wie absurd und Tendenz zu Goethes Zeit schon waren, dann stören sie nicht.

Worte, die, ohne neue Gedanken hinzuzubringen, lediglich der syntaktischen Abrundung des Satzes dienen, sucht man vergebens. Goethe vermeidet diesen Notbehelf, indem er Wiederholungen einfach ausläßt oder notwendig zu wiederholende Gedanken ganz kurz zusammenfaßt.

Das Pronomen *das* weist auf die zweite Hälfte des ersten Spruches hin (2), eines vertritt in den Zustand eines Gehirns (4), nicht ersetzt einen ganzen Satz (6), selbst mit ebenfalls (12). Wovon die Jahrmärkte und Marktschreier Zeugnis geben, ist als selbstverständlich ausgelassen (15).

Auch sonst ist der Bau der Sätze einfach und leicht überschaubar, und die Gedanken lassen sich sofort mit den Worten aufnehmen, brauchen nicht erst am Ende des Satzes durch Zusammenschluß der einzelnen Wortvorstellungen gefunden zu werden, d. h. der Stil ist klar. Schlichter Stil ist immer klar: wieder ein Satz, der sich nicht umkehren läßt (vgl. Schiller und Heine!).

Die Sprüche 3, 8, 11, 16 geben Bild oder Beispiel für die Begriffe. Dabei ist zweierlei zu beachten. Die Bilder sind nicht weither geholt, wirken selbstverständlich, und zweitens: sie stehen allein, ihre Deutung liegt auf der Hand und wird nicht besonders gegeben; so wie es in Sprichwörtern und volkstümlichen Redensarten üblich ist.

Ein gutes Mittel, die Schlichtheit dieses Stils aufzuzeigen, wäre ein Gegenbeispiel anmaßenden und anspruchsvollen Stils, das denselben Gedanken wie ein Spruch Goethes vorträge. Broder Christiansen hat ein solches Beispiel zurechtgemacht. Eine künstliche Stilprobe also, aber eine sehr lehrreiche. Der betreffende Spruch Goethes — es sind vielmehr zwei aufeinander folgende — lautet:

Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche, deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist. — Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages.

Christiansen übersetzt dies in einen Stil, den er die „akademische Bildungssprache“ unserer Zeit nennt. Er beteuert zwar: „Ich tue keine Bosheit noch Übertreibung hinein, ich durchtusche nur die allbekannten Formen, die in der akademischen Bildungssprache zu jedermanns Gebrauch fertig liegen.“ Man hat aber doch den Eindruck einer Karikatur, freilich einer gut gelungenen (Die Kunst des Schreibens, S. 19f.).

Wer auf die zu den tiefsten und zweifellos auch interessantesten Problemen der Menschheit gehörige Frage nach den Bedingungen und Materialien einer zu-

reichenden Selbsterkenntnis ohne umfangreichen Begriffsapparat eine eindeutige Antwort aufzubringen versucht, der findet sich vor Schwierigkeiten gestellt, welche nur von Einsichtigen voll und ganz gewürdigt werden können. Vielleicht dürfte es sich als zweckmäßig empfehlen, zunächst einmal eine rein negative Abgrenzung vorzunehmen, um durch solche Limitation einen Weg anzubahnen, welcher ins Positive hinüberzeigt. In diesem Sinne möchten wir die These aufstellen, ohne indessen dieselbe des näheren zu begründen, daß es unmöglich ist, daß der Mensch durch bloße Selbstbeschauung zu einer absolut sicheren und zuverlässigen Erkenntnis seiner Psyche gelangen könnte. Mit anderen Worten, wir negieren durchaus die Möglichkeit einer rein theoretischen Autoempirie. Unseres Erachtens kann als zuverlässige Basis für ein vor den größten Illusionen gesichertes Selbstbewußtsein einzig und allein das Handeln angesprochen werden. Indem wir aber zur Präzisierung dieser Theorie gleich hinzufügen müssen, daß wir dabei den Terminus „Handeln“ durchaus im populär-moralischen Sinne verstanden wissen wollen, ergibt sich aus der positiven Wendung unserer These die Konsequenz, daß nur derjenige Mensch, welcher den Versuch unternimmt, seine Pflicht zu erfüllen, wirkliches Wissen darüber gewinnen kann, welche Qualitäten und Tendenzen seiner individuell-persönlichen Psyche inhärieren. Wir können nun freilich nicht umhin, zu bemerken, daß wir damit auf einen neuen höchst problematischen Begriff gestoßen sind, nämlich auf denjenigen der Pflicht, bei welchem letzteren nun eine Untersuchung angestellt werden müßte nicht nur darüber, was er in sich bedeutet, sondern auch, welches Kriterium das einzelne Individuum für denselben besitzt. Ohne uns indessen in ausgedehnte theoretische Auseinandersetzungen einlassen zu wollen, welche innerhalb des uns zur Verfügung stehenden Rahmens doch nicht tief genug bohren könnten, um nicht den Leser mehr zu ermüden oder gar zu verwirren als aufzuklären, können wir diesen Pflichtbegriff in kurzer Formulierung so etwa umschreiben, daß wir sagen: als Pflicht haben wir die Summe derjenigen Postulate anzusehen, welche für die Individuen durch den Charakter der Zeit aufgestellt werden.

3.

Von den Arten des ausgestatteten Stils sei zuerst der rhetorische Stil an Heinrich von Treitschkes Prosa veranschaulicht.

Hoch über diesen beiden vielgenannten Gegnerinnen stand, noch wenig beachtet, Annette Droste-Hülshoff, unter Deutschlands Schriftstellernden Frauen das stärkste Dichtertalent, dem nur leider die künstlerische Durchbildung fehlte. Unter den Vortiefern des Münsterlandes war sie geboren, unter den schweigsamen, blaßblonden, träumerisch blickenden Niedersachsen, denen die Gabe des zweiten Gesichts beschieden ist; dann verbrachte sie fast ihr ganzes Leben in romantischer Einsamkeit auf dem Rüschaus und anderen stillen Heideschlössern der Heimat, zuletzt auf der alten Mersburg am Bodensee, bei ihrem Schwager, dem letzten Ritter des heiligen römischen Reichs, dem sagenkundigen Freiherrn v. Laßberg — eine jener hohen, edlen Frauen, die überall Liebe und Verehrung finden ohne die Leidenschaft eines Mannes zu reizen. Von nonnenhafter Zartheit lag gar nichts in ihrem freien, starken Geiste;

sie scheute den derben Humor so wenig wie den Ernst der Forschung oder die Pein des Zweifels und kehrte erst nach schweren innern Kämpfen zurück zu der katholischen Gesinnung, die ihr in die Wiege gebunden war. Mit ihrem Landsmann Freiligrath theilte sie die kindliche Freude am Großen, Herrlichen, Wunderbaren, und ganz westfälisch, kräftige Kinder der roten Erde waren auch ihre Gedichte und Erzählungen — meist einfache Stoffe, aus Gebirg und Moor, aus dem Alltagsleben, aus dem Kirchenjahre und der Geschichte der Heimat, aber alles verklärt durch die leidenschaftliche Macht einer immer selbständigen, ursprünglichen Empfindung. Das geheimnisvolle Traumleben der Natur, in der Landschaft wie in der fiebernden, bangenden Menschenseele, war der Tochter der Heide von Kindesbeinen an vertraut und ihre männliche Sprachgewalt fand auch für das Geisterhafte stets den passenden, den entscheidenden Ausdruck. Leider verdarb sie den Eindruck ihrer Dichtungen oft durch die ungelenke, ja rohe und inkorrekte Form; das Geheimnis der künstlerischen Komposition blieb ihr wie fast allen Weibern unsaßbar. Dem Streite des Tages stand Annette fern; nur selten wagte sie ein Wort der Warnung an den Vorwitz der Weltverbesserer oder an die friedlose Hast des neuen Geschlechts, das kaum noch fähig schien Freud und Leid der vierundzwanzig Tagesstunden rein auszukosten:

Vor uns die Hoffnung, hinter uns das Glück,
Und unsre Morgen morden unsre Heute! —

(Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. V. Teil, S. 388/89.)

Das klingt wie eine Festrede, ist aber ein Abschnitt aus einem mehrbändigen Geschichtswerk. Die besonderen Forderungen, die jede literarische Gattung an den Sprachstil stellt, sind hier nicht beachtet, und diese Unangemessenheit des Stils läßt ihn doppelt prunkhaft und anspruchsvoll erscheinen.

Worauf beruht es, daß wir Treitschkes Sprache als ausgestattet empfinden? Vor allem auf der Wortwahl. Die Worte und Wendungen klingen feierlich und großartig: unter Deutschlands schriftstellernden Frauen (statt: unter den deutschen Schriftstellerinnen) — denen die Gabe des zweiten Gesichts beschieden ist — der katholischen Gesinnung, die ihr in die Wiege gebunden war — theilte sie die kindliche Freude am Großen, Herrlichen, Wunderbaren — Traumleben der Natur. Man merkt, wie dem üblichen schlichten Wort ausgewichen wird, ohne daß freilich Sprachschöpfertum spürbar wäre; vielmehr ist die Sprache durchaus formelhaft, bevorzugt aber seltene und anspruchsvolle Formeln. Daß ein Verszitat die Erörterungen über eine Dichterin schwungvoll abschließt, ist bei diesem Stil ganz in der Ordnung.

Besonderen Anteil an dem Wortgepränge haben die Beiwörter: den schweigsamen, blaßblonden, träumerisch blickenden Niedersachsen — in romantischer Einsamkeit — stillen Heideschlössern — auf der alten

Mersburg — dem sagenkundigen Freiherrn — eine jener hohen, edlen Frauen — von nonnenhafter Zartheit — in ihrem freien, starken Geiste — den derben Humor — nach schweren innern Kämpfen — die kindliche Freude — die leidenschaftliche Macht einer immer selbständigen, ursprünglichen Empfindung — das geheimnisvolle Traumleben — in der fiebernden, bangenden Menschenseele — ihre männliche Sprachgewalt — den packenden, den entscheidenden Ausdruck — die friedlose Hast.

Alle diese Beiwörter wägen nicht behutsam ab, bezeichnen nicht feine Unterschiede; die meisten sprechen ein im Substantiv bereits gegebenes Merkmal noch einmal aus, steigern es, tragen dieß auf. Sie sind zwar durchaus gängig, manche sind geradezu stehende Beiwörter (romantische Einsamkeit, alte Mersburg, derber Humor, schwere innere Kämpfe u. a.), aber sie gehören weder zum Wortvorrat der Umgangssprache noch zu dem der sachlichen Sprache der Wissenschaft. Zum Teil sind sie — wie auch die eben angeführten feierlichen Wendungen (Gabe beschieden, in die Wiege gebunden) — der verdächtigen Schar jener Worte zuzuzählen, die wir als „poetisch“ in Anführungszeichen empfinden.

Dasselbe läßt sich von den Metonymien und Umschreibungen behaupten: der roten Erde — Tochter der Heide — der vierundzwanzig Tagesstunden.

Gewichtig und anspruchsvoll wirkt auch der ausgeprägte Nominalismus in Treitschkes Sprache. Vom Nominalismus war schon im Abschnitt „Ruhig – Bewegt“ die Rede. An der Sprache der „Wahlverwandtschaften“ konnte das Vorherrschen der Substantive als eine Erscheinung des ruhigen Stils erwiesen werden. Hier dagegen läßt die pathetisch-rhetorische Haltung des Schreibers den Eindruck der Ruhe nicht aufkommen. Vielleicht könnte man eher von Starrheit in dem Sinne sprechen, wie man von einer mit Goldtressen, Orden und dergleichen Schmuck überladenen Uniform sagen kann, daß sie von Gold starrt. Die Überladung der Sprache Treitschkes mit Substantiven beruht hauptsächlich darauf, daß er der schlichten verbalen Ausdrucksweise aus dem Wege geht und statt ihrer die anspruchsvollere nominale Umschreibung wählt und daß er ferner das adjektivische Beiwort häufig durch eine substantivische Aussage ersetzt.

a) denen die Gabe des zweiten Gesichts beschieden ist
verbrachte sie fast ihr ganzes Leben (lebte)

die überall Liebe und Verehrung finden (geliebt werden)

Von nonnenhafter Zartheit lag gar nichts in ihrem . . . Geiste
kehrte . . . zurück zu der katholischen Gesinnung
teilte sie die . . . Freude am Großen
fand auch für das Geisterhafte stets den packenden . . . Ausdruck
wagte sie ein Wort der Warnung
Freud und Leid . . . auszukosten

b) Ernst der Forschung — Pein des Zweifels — leidenschaftliche
Macht einer . . . Empfindung — Wort der Warnung — Vorwitz der
Weltverbesserer (vorwizige Weltverbesserer)

↙ Hierher gehört auch die häufige Verwendung des substantivischen Attributs, der Apposition:

unter den schweigsamen . . . Niedersachsen — dem letzten Ritter des
heiligen römischen Reichs, dem sagenkundigen Freiherrn v. Laß-
berg — eine jener hohen, edlen Frauen — meist einfache Stoffe.

Die syntaktische Bedeutung solcher Appositionen liegt darin, daß der Satz, der abgeschlossen zu sein scheint, in seiner Konstruktion wieder aufgenommen und weitergeführt wird; am auffälligsten durch die Apposition eine jener hohen, edlen Frauen. Dieses Mittel, die Sätze zu dehnen, ist der schlichten Rede durchaus fremd. Es verrät das stolze Bewußtsein des Sprechers, außerordentlich Vieles und Wichtiges zu sagen zu haben.

Steigerung des Ausdrucks ist der Schlichtheit des Stils entgegengesetzt. Jeder steigernde Stil ist zugleich ausgestattet, ohne daß darum jeder ausgestattete Stil auch steigernd sein müßte. Treitschkes Sprache ist reich an Steigerungen:

eine jener . . . Frauen, die überall Liebe und Verehrung finden

Von nonnenhafter Zartheit lag gar nichts in ihrem . . . Geiste
ganz westfälisch . . . waren auch ihre Gedichte

alles verklärt durch die leidenschaftliche Macht einer immer
selbständigen, ursprünglichen Empfindung

ihre männliche Sprachgewalt fand auch für das Geisterhafte
stets den packenden, den entscheidenden Ausdruck (was dem Leser
um so übertriebener vorkommen muß, als er im unmittelbar folgenden
Satz liest: Leider verdarb sie den Eindruck ihrer Dichtungen oft
durch die ungelenke, ja rohe und inkorrekte Form).

Bedeutung für den festlich-rhetorischen Ton der Sprache Treitschkes
scheint mir auch die anaphorische Wiederholung von Artikel und Prä-
position zu sein.

Unter den Vorkiekern des Münsterlandes war sie geboren, unter den schweigsamen

aus Gebirg und Moor, aus dem Alltagsleben, aus dem Kirchenjahre

den packenden, den entscheidenden Ausdruck.

Man versuche, das zweite Beispiel mit lauter Stimme so zu sprechen, wie ein Festredner es sprechen würde, und man wird zweierlei spüren; erstens, daß die Präposition aus in der ersten und zweiten Wiederholung nachdrücklicher klingt, und zweitens, daß infolgedessen der Leser der Täuschung anheim fällt, die Reihe der aufgezählten Motivquellen sei länger und wichtiger, als sie in Wirklichkeit ist. Man vergleiche den packenden und entscheidenden Ausdruck oder auch den packenden, entscheidenden Ausdruck mit den packenden, den entscheidenden Ausdruck! Um wieviel stärker und eindringlicher wirkt diese letzte Fassung! Obwohl mit entscheidend nicht viel anderes ausgesagt wird als mit packend, erhält entscheidend durch den hier betonten Artikel ein Gewicht, das diesem Beiwort von sich aus gar nicht zukommt. Die anaphorische Wiederholung des Artikels oder der Präposition vor parallelen Satzgliedern scheint diese von mal zu mal in ihrem Wert zu steigern, wie ja auch die eigentliche Klimax sich gern der Anaphora bedient.

Wiederholung der Gedanken verträgt sich nicht mit Schlichtheit des Stils, ist vielmehr ein wirkungsvolles rhetorisches Mittel, mag sie nun vom erfolgsgierigen Redner bewußt verwandt werden oder aus dem Überschwang der Gefühle sich von selbst ergeben. (Bei Treitschke trifft wohl beides zusammen.)

Unter den Vorkiekern des Münsterlandes war sie geboren, unter den ... Niedersachsen, denen die Gabe des zweiten Gesichts beschieden ist — eine jener hohen, edlen Frauen — Freude am Großen, Herrlichen, Wunderbaren — ganz westfälisch, kräftige Kinder der roten Erde — einer ... selbständigen, ursprünglichen Empfindung — den packenden, den entscheidenden Ausdruck.

Auch die Zwillingsformel Liebe und Verehrung ist noch hierher zu rechnen; denn die besondere Art der Liebe gleich achtungsvoller Verehrung ist schon durch den Relativsatz deutlich gemacht: ohne die Leidenschaft eines Mannes zu reizen.

Es fragt sich jetzt noch, ob der Numerus den gewonnenen Eindruck bestätigt. Beim aufmerksamen lauten Lesen erweist es sich, daß die Sprache mit vielen Pausen und starken Akzenten ausgestattet ist, daß sie also

gewichtig und feierlich klingt. Anaphora, Asyndeton und Apposition tragen diesen Reichtum an Akzenten und Pausen zusammen. Über die Anaphora ist schon das Nötige gesagt.

Beim Asyndeton tritt infolge des Fehlens der Konjunktion und zwischen die beiden betreffenden Worte eine Pause, und das folgende Wort tritt nun, ohne Aufstakt, wuchtiger auf.

hohen, edlen Frauen — freien, starken Geiste — am Großen, Herrlichen, Wunderbaren — selbständigen, ursprünglichen Empfindung — fiebernden, bangenden Menschenseele — den packenden, den entscheidenden Ausdruck

Von den Appositionen war schon in anderm Zusammenhang die Rede. Sie sparen Personalpronomen und Kopula aus, also zwei oder drei unbetonte Silben, und verlangen vom Leser eine Pause.

Die Wortstellung ist oft ungewöhnlich. Das Subjekt ist sehr oft hinausgeschoben.

Hoch über diesen . . . Gegnerinnen stand . . . Annette . . . (statt: Annette stand hoch über . . .)

Unter den Vorkiefern des Münsterlandes war sie geboren (statt: Sie war unter den Vorkiefern des Münsterlandes geboren)

Von nonnenhafter Zartheit lag gar nichts in ihrem . . . Geiste

Mit ihrem Landsmann Freiligrath teilte sie die kindliche Freude ganz westfälisch, kräftige Kinder der roten Erde waren auch ihre Gedichte

Die Inversionen verlagern die Akzente (die starken Drücke und die Tonhöhen) vielfach so, daß der Satz mit starker Betonung beginnt und daher wuchtiger klingt, als wenn mehrere unbetonte Worte den Satz einleiten.

4.

Wenn auch schlichter Stil immer knapp ist und ausgestatteter Stil immer breit, so ist doch breiter Stil nicht notwendig ausgestattet. Die breiten impressionistischen Schilderungen von Holz und Schlaf in „Papa Hamlet“ sind nicht ausgestattet; und auch ein verstandesmäßiger Stil, der, wie Gottscheds Stil, aus dem Bestreben hervorgeht, möglichst deutlich und verständlich zu sein, kann der Ausstattung durchaus ermangeln. Ja, er muß im Gegenteil einfach und schmucklos sein, wenn wir ihn als stilrecht, als „einhellig“ empfinden sollen (vgl. S. 221).

Gottscheds Sprache aber ist breit und ausgestattet zugleich. Man sehe daraufhin noch einmal die Probe aus seiner Rede auf Opitz (S. 54 f.)

durch. Gewiß entspricht ein großer Theil der breiten und umständlichen Sprachformen lediglich Gottscheds wichtigstem Stilgesetz, so zu schreiben, daß man von jedermann sofort und ohne Mühe verstanden werden kann; so die zahlreichen logischen Konjunktionen und Adverbien, die vielen erklärenden und begründenden Bemerkungen, auch einige der Antithesen, Beispiele und Bilder. Aber zweifellos beruht das Mißverhältnis des dürftigen Inhalts zum großen Wortaufwand auch auf dem Bestreben, seine Fertigkeit im Anwenden rhetorischer Kunstmittel an den Tag zu legen. Die meisten Antithesen, Epitheta und Exempla, alle Periphrasen und rhetorischen Fragen, sowie die Apostrophe und Klimax haben keine Berechtigung vom Inhalt her, sie sind aufgeklebter Schmuß, Ausstattung. Unnötig, dies im einzelnen darzutun.

Zwischen diesem Sprachstil und dem von Gottsched bekämpften Schwulst der zweiten schlesischen Schule ist, was die Ausstattung anlangt, keine Wesensverschiedenheit, sondern nur ein Gradunterschied. Man vergleiche Gottscheds aufgeklebten Sprachschmuß mit dem in Heinrich Anselm von Zieglers Roman „Asiatische Banise“. Als Probe gebe ich die Liebeserklärung des alten Priesters Rolim, in dessen Hut Chaumigrem die gefangene Prinzessin zurückgelassen hat.

Schönste Princeßin! Dero Schönheit zwinget mich zu reden, und die pflicht, womit sie mir wegen befreuyung der gewalt verbunden, befiehet ihr, mich geneigt anzuhören. Ihre schönheit, sage ich, zwinget mich, diejenige vor selig zu preisen, welche GOTT in die zarte seide geschickter glieder eingehüllet hat: weil ihr durchdringender bliß auch nicht der Götter verschonet, und daher ihre priester derselben opffern müssen. Ihre schönheit, sage ich nochmahls, welche als ein meisterstück des himmels den Käyser gefesselt, und den priester gebunden hat, glänzet prächtiger als Diana in dem gestirnten Reiche, und kein sterblicher kan ihre blißende augen vertragen. Der schnee ihrer wangen machet den Alabaß zu nichte, ihr kluger mund besieget corallen, und ihr haar beschämet die morgenröthe. Die lilien=zarten hände wünschen die Götter zu küssen, und indem ein verliebter wind die segel meiner sinnen auff das unbeschiffte meer ihrer marmelbrust hintreibt, so erblicke ich gleichsam die Venus in zweyen muscheln schwimmen, wo lauter anmuthsmilch um die rubinen gerinnet. Das uhrwerck der geraden schenckel zieret den diamantnen roß, und der ganze tempel=schmuß wird durch den wolgewölbten leib verhönet: kurz: der ganze erdfreyß erstaunet über solchen wunder=gaben, und preiset denjenigen selig, welchen ein solcher engel labet, und welcher den hafen seiner vergnügung bey solcher schönheit findet. Was ist denn nun wunder, daß meine heiligkeit derjenigen verliebt zu fusse fällt, welcher die Götter selbst ihre opffer widmen. Sie wird mir erlauben, schönstes kind, daß ich die maßte verdedter worte ablege, und öffentlich bekenne, wie ich der Gottheit priester und zugleich ein opffer=knecht ihrer überirrdischen schönheit sey. Wie sie mich nun als den grundstein ihrer wohlfahrth wohl zu betrachten hat; also versehe ich mich geneigter

gegenhuld und erwünschter vergnügung von ihrer güte, versichernde, daß sie diese dankbarkeit zu einem engel machen werde (S. 295f.).

Diese logisch gegliederte Ansprache, in der nicht der leiseste Naturlaut mitklingt, ist ein Muster falscher Theaterrhetorik. Die Bilder, an denen sie überreich ist, gehören zum größten Teil zum eisernen Bestand der barocken Lyrik.

Der schnee ihrer wangen machet den Alabast zu nichte, ihr kluger mund besieget corallen — die lilien-zarten hände — marmelbrust usw.

Solche Metaphorik, die fertig zum Gebrauch bereit lag und fast unbesehen übernommen wurde, ist geradezu die Urform des ausgestatteten Stils.

Die sprachliche Fassung der Vergleiche begnügt sich vielfach nicht mit der Gleichsetzung von Begriff und Bild, stark übertreibend stellt sie das Bild als ganz unzulänglich hin.

Der schnee ihrer wangen machet den Alabast zu nichte, ihr kluger mund besieget corallen, und ihr haar beschämet die morgenröthe

der gantze tempel-schmuck wird durch den wolgewölbten leib verhönet

Auch sonst ist der Stil natürlich reich an maßlosen Übertreibungen:

Kein sterblicher kan ihre blitzende augen vertragen — der gantze erdkreyß erstaunet über solchen wunder-gaben

Daß auch die Beiwörter wie die Bilder meistens nur äußerliche fertige Studerverzierungen sind, versteht sich bei dieser Sprache von selbst. Manche passen durchaus nicht in den Zusammenhang: die zarte seide geschickter glieder — ihr kluger mund besieget corallen.

Zum guten Ton gehören, wie auch bei Gottsched noch, Anleihen bei der antiken Mythologie (Diana, Venus).

5.

Neben dieses Beispiel der barocken Prosa des 17. Jahrhunderts seien zum Vergleich einige Proben impressionistischen kritischen Schrifttums gestellt. Sie sind dem Buch „Maskenzüge“ von Felix Poppenberg entnommen. So grundverschieden in manchen Beziehungen diese beiden Stile sind, die Ausstattung haben sie gemein. Die sprachlichen Mittel des Impressionisten sind freilich viel feiner.

Der witzige Einfall, die schlanke geschmeidige Florettierkunst der Unterhaltung, das Tennisspiel der Glirt-Causerie mit Worten voll doppelter Böden, das

leichte Tänzen über dem „Abgrund eines Gesprächs“, das Anziehen und Abstoßen, das schillernde Gleiten durch alle Gartenkünste der Empfindung, „böser Dinge hübsche Formel“, das ist notwendigste Eigenschaft des Dandys. Er muß *L'art de bien dire* haben.

Der Geß hat das Recht auf den Glackkopf, der Dandy die Pflicht zum Geist. Solche gefährlichen Verführer, die mit ihrem ganzen Wesen locken, bezaubernde Menschenfischer, die Verwirrung stiften und doch dabei das graue Elend des Lebens durch ihre Magierkünste zu *Fêtes galantes* in guten Stunden zu erleuchten vermögen, ausstrahlende *Charmeure* voll *Fluidums* hat die Dichtung immer als Akteure geliebt, sie brauchte sie nicht zu erfinden, an lebenden Modellen konnte sie nachzeichnen (S. 23/24).

Und vollendet ist es Lord Henry in Oskar Wildes „*Dorian Gray*“ voll *Opium naturel*, dessen Gespräch wie eine *Santasia* glitzert und betäubend duftet nach *Fleurs du mal* (S. 25).

Der Erotiker kann kaum ein guter und zuverlässiger Lebensgemeinschaftler sein. Und hat er die Erkenntnis seiner Art, ist er zudem noch ein Wissender um die Unsicherheit aller Lebensbeziehungen — Schnitzler hat dies oft geschildert — und kennt er das Gesetz der Umwandlung, das Ibsen in ganzer Schonungslosigkeit aufgestellt, dann handelt er wohl ethischer, wenn er nicht heiratet und das Gebot Schleiermachers, des Predigers an der Dreifaltigkeitskirche, erfüllt: „Du sollst keine Ehe schließen, die gebrochen werden mußte.“ Er wird dann in den Erregungen der Liebe leben, Glück empfangen und Glück geben, leiden und leiden machen, im Aufschwung und im Decreßendo müde werden und wieder leuchtend jung, bis seine Stunde schlägt, *le quart d'heure de Rabelais*; und wenn seine menschliche Qualität gut — brutale *Libertins* (Marke Wüstling) scheiden als ganz langweilige Klasse hier aus —, so hat er nach dem Tanz genügende Reserven der Betrachtbarkeit in sich gespeichert, daß er das Alter trägt ohne *Horror vacui* (S. 29).

Dies ist ein Denken in springenden literarischen Assoziationen und ein Sprechen in Zitaten und Anspielungen. In einem und demselben Satz wird auf Schnitzler und Ibsen hingewiesen, um den Begriffen Unsicherheit aller Lebensbeziehungen und Gesetz der Umwandlung aus literarischen Erinnerungen etwas Leben und Farbe zu geben, und oben-drein noch ein Satz Schleiermachers zitiert, der zu den bereits ausgesprochenen Gedanken nichts Neues hinzufügt. Auf Rabelais wird angespielt, ferner auf Verlaine und Baudelaire. Freilich muß der Leser wissen, daß sie die Verfasser von den „*Fêtes galantes*“ und „*Fleurs du mal*“ sind, er muß auch etwas vom Inhalt dieser Gedichtsammlungen wissen, wenn die Anspielungen für ihn einen Sinn haben sollen, nämlich den, eine flüchtige Vorstellung von der defakenten Welt wach zu rufen. Poppenberg liebt es, die Anspielungen zu verstecken; er köstetisiert mit seinen literarischen Kenntnissen, tut in hochmütiger Bescheidenheit so, als wenn es sich um allgemein Bekanntes handelte. Es ist jedoch fraglich, ob vom Leser, auch vom gut belesenen, vorausgesetzt werden

darf, daß er sich der Verse „böser Dinge hübsche Formel“ erinnert. Wer aber nicht weiß, daß sie von Hofmannsthal sind (Prolog zu dem Buch *Anatol*), der faßt ihren Sinn nur halb.

Bezeichnend für den ausgestatteten Stil Poppenbergs sind ferner die gehäuften geistreichen, oft weither geholten Metaphern. Was *l'art de bien dire* zusammenfassend ausagt, ist dem Leser vorher schon in den bunten Kostümen von fünf Metaphern entgegengetreten: die schlanke geschmeidige Florettierkunst der Unterhaltung — das Tennisspiel der Flirt-Causerie mit Worten voll doppelter Böden — das leichte Tanzen über dem „Abgrund eines Gesprächs“ — das Anziehen und Abstoßen — das schillernde Gleiten durch alle Gartenkünste der Empfindung. Dazu noch die beiden nicht bildlichen Wendungen Der witzige Einfall und das Zitat „böser Dinge hübsche Formel“. Das Ganze ein Musterbeispiel der Amplifikation.

Der Manier, denselben Gedanken mit deutschen und fremdsprachigen Worten auszudrücken (*l'art de bien dire*), begegnet man bei Poppenberg häufig. In unsern Proben noch: brutale Libertins (Marke Wüstling). Überhaupt liebt er es, die deutsche Sprache mit Worten und Wendungen fremder Sprachen zu mischen, der lateinischen, italienischen, englischen, vor allem der französischen. Meistens sind es Bruchstücke von Zitaten. Daß das Fremdwort im engeren Sinne eine außergewöhnlich wichtige Rolle in dieser geistreichen und präziösen Prosa spielt, ist selbstverständlich.

II. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zueinander.

Spannungsarm — Spannungsreich.

1.

Die Stilbegriffe Spannungsarm und Spannungsreich gehören zur Gruppe der Ausdruckswerte, die durch die Beziehungen der Worte zueinander bestimmt sind. Der Begriff der Spannung nämlich, der gemeint ist, wenn vom spannungsarmen und spannungsreichen Sprachstil die Rede ist, darf nicht mit der Spannung verwechselt werden, in die der Leser durch die Fabel einer Erzählung oder eines Dramas oder durch den besonderen Reiz des Inhaltes einer wissenschaftlichen Schrift versetzt wird. Ein spannender Roman kann sehr wohl in einem spannungs-

armen Stil geschrieben sein, selbst wenn er nicht nur mit dem Gehalt, sondern auch mit der sprachlichen Form den Leser anzieht und fesselt. Die Spannung, die hier in Frage steht, ist ein rein sprachstilistischer Begriff und ist bestimmt durch die syntaktischen Beziehungen zwischen den Worten, Wortverbindungen und Sätzen.

Nie, abgesehen vom Einwortsatz, ist sprachlicher Ausdruck ganz ohne syntaktische Spannungen. Karl Bächler macht in einer eingehenden Studie über „Die ästhetische Bedeutung der Spannung“ den vortrefflichen Vorschlag: „Aber man lasse sich nur einmal ein beliebiges Schriftstück staccato d. h. Wort für Wort mit Pausen vorlesen, dann drängt sich die ganze Menge der Einzelspannungen wieder auf“ (S. 221). Ich nehme einen beliebigen Satz eines Dichters, dessen Stil man als spannungsarm bezeichnen muß, einen Satz aus Mörikes „Maler Nolten, durchsetze ihn mit Gedankenstrichen und bitte den Leser, sich klarzumachen, welche syntaktischen Spannungen von Wort zu Wort fühlbar werden. „Agnes – und – Nanette, – ihre – gefällige – Freundin – in der – Mitte, – fühlten – sich – in – einer – neuen – Welt.“ Man wird merken, daß außer den Einzelspannungen von Wort zu Wort (z. B. vom Artikel oder Possessivpronomen oder Beiwort zum folgenden Substantiv) eine allgemeine Spannung den ganzen Satz vom ersten Wort (Agnes) bis zum letzten (Welt) zusammenhält. Man wird ferner merken, daß an mehreren Stellen die erwartete syntaktische Entspannung, das lösende und erlösende Wort, nicht gegeben wird, sondern daß man in derselben Spannung weiter verharren muß oder aber in eine neue versetzt wird; so nach Agnes, Nanette und fühlten.

Derartige syntaktische Spannungen, die mehr oder weniger in jedem Satz vorhanden sind, werden beim fließenden Lesen nicht gespürt. Man ist an sie als an etwas Selbstverständliches gewöhnt. Spannungen werden nur dann erlebt, wenn das entspannende Wort ungewöhnlich lange hinausgeschoben wird, wenn das Hinausschieben der Spannung durch ungewöhnliche Mittel erreicht wird oder wenn die Erwartung des Lesers durch besondere sprachliche Mittel gereizt wird.

Die ästhetische Wirkung des spannungsreichen Stils beruht darauf, daß der Hörer oder Leser zunächst sich gedrückt und gehemmt fühlt und zugleich eine Anspannung des Willens und des Gefühls erlebt und ungeduldig nach der Befreiung von Druck und Hemmung verlangt, dann aber, bei der Aufnahme des aufschlußgebenden Wortes, eine innere Lösung, Befreiung und Befriedigung genießt und nach Unruhe, unsicherem Tasten und Suchen sich in ruhiger Sicherheit weiß (vgl. Bächler

S. 212). Greilich währt dieser Zustand der Ruhe nicht lange, von neuem ergreifen den Leser die Gefühle der Unsicherheit, der Bedrückung und Ungeduld, bis wieder Entspannung und Ruhe eintritt. Und zwar dauert der Zustand der Spannung viel länger als der der Entspannung; bei der Entspannung kann man kaum von einem Zustand reden, sie währt nur einen Augenblick. Die Entspannung wirkt um so erlösender, je stärker die vorausgehende Spannung ist, und das lang erwartete und heftig erwünschte Wort sinkt tief in die Seele des Lesers und prägt sich ein. (Vgl. auch O. Walzel, Gehalt und Gestalt, besonders S. 244.)

Mit spannungsarm ist der Sprachstil zu bezeichnen, dessen syntaktische Spannungen beim fließenden Lesen im allgemeinen nicht oder nur wenig oder ausnahmsweise gespürt werden. Wo immer der Leser in einem Schriftwerk dieser Art haltmacht, es weist — vielleicht abgesehen vom Inhaltlichen — wenig auf das Folgende hin. Sein Aufnahmebedürfnis wird durch die sprachliche Fassung nicht besonders gereizt; er läßt die Worte und Gedanken geruhsam an sich herankommen.

Auf die Verwandtschaft des spannungsarmen und spannungsreichen Stils mit dem ruhigen und bewegten Stil ist bereits hingewiesen (S. 135 f.).

2.

Über die sprachlichen Erscheinungen des spannungsarmen Stils ist nicht viel zu sagen. Er hat keine eigentlichen positiven Merkmale, ist eben dadurch gekennzeichnet, daß ihm die Merkmale des spannungsreichen Stils mangeln. Kurze Sätze sind im allgemeinen spannungsarm (ausgenommen Fragesätze); denn die Entspannung tritt zu rasch ein, als daß die Spannung für den Leser überhaupt fühlbar werden könnte. Aber auch lang sich hindehnende Perioden können ohne merkliche Spannungen sein. Man prüfe daraufhin die Sätze Stifters, die wir als dem breiten Stil gemäß erkannten (S. 60).

Böse Gesellschaft fehlte wohl auch nicht, — die er vom Vater gar wohl kannte, — wenn sie auch schön war, — z. B. hie und da, aber sparsam, die Einbeeren, — die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, — so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide, — seine Augen ausgenommen, — die er freilich nicht sehen konnte. Nach allen einzelnen Satzgliedern, die ich durch Gedankenstriche abgeteilt habe, könnte man den Satz für abgeschlossen halten; nichts in ihnen weist auf eines der folgenden hin. Die schwachen Spannungen innerhalb dieser Satzglieder (z. B. die er nur schonte → weil sie so glänzend

schwarz waren) werden beim Lesen nicht gespürt, es sei denn, man läse sie „staccato“.

Auch die typische Satzform C. S. Meyers, die kein nachträgliches Überschauen und Zusammendenken vom Leser fordert (S. 73 f.), ist spannungsarm. Die Wortfolge, die seinen Stil klar macht, läßt keine Spannungen zu.

3.

Die Formen des spannungsreichen Stils sind mannigfaltig, so daß sie an mehreren Proben aufgezeigt werden müssen, zuerst an einigen Abschnitten aus Hölderlins „Hyperion“.

Es kann nichts wachsen und nichts so tief vergehen, wie der Mensch. Mit der Nacht des Abgrunds vergleicht er oft sein Leiden und mit dem Äther seine Seligkeit, und wie wenig ist dadurch gesagt?

Aber schöner ist nichts, als wenn es so nach langem Tode wieder in ihm dämmeret, und der Schmerz, wie ein Bruder, der fernher dämmernden Freude entgegengeht.

O es war ein himmlisch Ahnen, womit ich jetzt den kommenden Frühling wieder begrüßte! Wie fernher in schweigender Luft, wenn alles schläft, das Saitenspiel der Geliebten, so umtönten seine leisen Melodien mir die Brust; wie von Elysium herüber, vernahm ich seine Zukunft, wenn die toten Zweige sich regten und ein lindes Wehen meine Wange berührte.

Wir bedauern die Toten, als fühlten sie den Tod, und die Toten haben doch Frieden. Aber das, das ist der Schmerz, dem keiner gleichkömmt, das ist unaufhörliches Gefühl der gänzlichen Zernichtung, wenn unser Leben seine Bedeutung so verliert, wenn so das Herz sich sagt, du mußt hinunter und nichts bleibt übrig von dir; keine Blume hast du gepflanzt, keine Hütte gebaut, nur daß du sagen könntest: Ich lasse eine Spur zurück auf Erden. Ach! und die Seele kann immer so voll Sehnsens sein, bei dem, daß sie so mutlos ist!

Ich suchte immer etwas, aber ich wagte das Auge nicht aufzuschlagen vor den Menschen. Ich hatte Stunden, wo ich das Lachen eines Kindes fürchtete.

Dabei war ich meist sehr still und geduldig, hatte oft auch einen wunderbaren Aberglauben an die Heilkraft mancher Dinge: von einer Taube, die ich kaufte, von einer Kahnfahrt, von einem Tale, das die Berge mir verbargen, konnt' ich Trost erwarten.

Genug! genug! wär' ich mit Themistokles aufgewachsen, hätt' ich unter den Scipionen gelebt, meine Seele hätte sich wahrlich nie von dieser Seite kennen gelernt (Werke III, S. 63/64).

Hier sind die Spannungen noch mäßig; immerhin sind sie deutlich spürbar. Spannung erweckt die besondere Fassung der Vergleiche. Zuerst wird das Bild gegeben, und dann, bisweilen in ziemlichem Abstand, folgt der Begriff, so daß der Leser ungeduldig eine kleine Weile im Ungewissen tastet.

Mit der Nacht des Abgrunds vergleicht er oft sein Leiden und mit dem Äther seine Seligkeit

Wie fernher in schweigender Luft, wenn alles schläft, das Saitenspiel der Geliebten, so umtönten seine leisen Melodien mir die Brust

Ähnliches zeigt sich in der unmetaphorischen Sprache, indem der Träger der Aussage (das „psychologische Subjekt“) hinausgezögert und weit hinter die Aussage (das „psychologische Prädikat“) gerückt wird. Die Aussage ohne Bindung an ihren Träger schwebt beziehungslos in der Luft, der Leser weiß zunächst nichts damit anzufangen.

O es war ein himmlisch Ahnen, womit ich jetzt den kommenden Frühling wieder begrüßte!

Aber das, das ist der Schmerz, dem keiner gleichkömmt, das ist unaufhörliches Gefühl der gänzlichen Zernichtung, wenn unser Leben seine Bedeutung so verliert . . .

von einer Taube, die ich kaufte, von einer Kahnfahrt, von einem Tale, das die Berge mir verbargen, konnt' ich Trost erwarten.

Besonders stark ist die Spannung, wenn im Bedingungsatz das Bedingte auf das Bedingende folgt und dieses in mehreren parallelen Sätzen ausgesprochen wird. Ist der erste Wenn-Satz abgeschlossen, so erwartet der Leser den Nachsatz, ist aber dann gezwungen, seine Ungeduld noch zu zügeln, und drängt, je länger die Reihe der bedingenden Sätze ist, um so ungeduldiger dem Nachsatz zu. Unser Abschnitt enthält nur ein Beispiel für Zweigliedrigkeit, das noch verhältnismäßig geringe Spannung erweckt.

wär' ich mit Themistokles aufgewachsen, hätt' ich unter den Scipionen gelebt, meine Seele hätte sich wahrlich nie von dieser Seite kennen gelernt.

Bis zur Unerträglichkeit gespannt wird die Ungeduld des Lesers in folgendem Abschnitt aus dem „Hyperion“:

Wenn ich so, mit allen Huldigungen des Herzens, selig überwunden, vor ihr stand, und schwieg, und all mein Leben sich hingab in den Strahlen des Auges, das sie nur sah, nur sie umfaßte, und sie dann wieder zärtlich zweifelnd mich betrachtete, und nicht wußte, wo ich war mit meinen Gedanken, wenn ich oft, begraben in Lust und Schönheit, bei einem reizenden Geschäfte sie belauschte, und um die leiseste Bewegung, wie die Biene um die schwanken Zweige, meine Seele schweift' und flog, und wenn sie dann in friedlichen Gedanken gegen mich sich wandt' und, überrascht von meiner Freude, meine Freude sich verbergen mußte, und bei der lieben Arbeit ihre Ruhe wieder sucht' und fand —

Wenn sie, wunderbar allwissend, jeden Wohlklang, jeden Mißlaut in der Tiefe meines Wesens, im Momente, da er begann, noch eh' ich selbst ihn wahrnahm, mir enthüllte, wenn sie jeden Schatten eines Wölkchens auf der Stirne,

jeden Schatten einer Wehmut, eines Stolzes auf der Lippe, jeden Sunten mir im Auge sah, wenn sie die Ebb' und Flut des Herzens mir behorcht' und sorgsam trübe Stunden ahnete, indes mein Geist zu unenthaltfam, zu verschwenderisch im üppigen Gespräche sich verzehrte, wenn das liebe Wesen, treuer wie ein Spiegel, jeden Wechsel meiner Wange mir verriet, und oft in freundlichen Bekümmernissen über mein unstet Wesen mich ermahnt und strafte wie ein teures Kind —

Ach! da du einst, Unschuldige, an den Sängern die Treppen zähltest, von unsrem Berge herab zu deinem Hause, da du deine Spaziergänge mir wiesest, die Plätze, wo du sonst gegessen, und mir erzähltest, wie die Zeit dir da vergangen, und mir am Ende sagtest, es sei dir jezt, als wär' ich auch von jeher dagewesen — Gehörten wir da nicht längst uns an? (S. 78f.).

Zwei lange Abschnitte mit vielen aneinandergereihten Wenn-Sätzen, zu denen der Nachsatz immer wieder von neuem und immer dringlicher erwartet wird, getrennt durch eine Pause, durch ein tiefes Atemholen gleichsam, darauf noch ein dritter mit Sätzen, die mit da eingeleitet sind, und ihren zugehörigen Sätzen, und dann endlich erst, fast zu spät, der Abschluß gebende und entspannende Nachsatz. Die ganze Aufmerksamkeitsspannung, die ganze Gefühlsbereitschaft des Lesers ist auf das immer weiter hinausgeschobene erlösende Wort gerichtet; und wenn es nun endlich ausgesprochen wird, dann ist es, als wenn eine lange und mühsam gebändigte Kraft plötzlich alle Fesseln abwürfe. Und diese Befreiung von drückender Last und beschwerlicher Hemmung erlebt der Leser mit und ruht in dem Satz Gehörten wir da nicht längst uns an von der geistigen Anspannung aus.

4.

Der Sprachstil von Joseph Görres ist zugleich bewegt und spannungsreich. Derselbe Abschnitt aus seiner Schrift über „die teutschen Volksbücher“, der dazu gedient hat, die verlebendigende Kraft der Metapher zu veranschaulichen (S. 145 f.), bietet auch zahlreiche Erscheinungsformen des spannungsreichen Stils. Was ihnen allen gemeinsam ist, das ist ein Hinausschieben des über das Ganze Aufschluß gebenden Wortes.

Das geschieht, freilich manchmal nur mit matter Wirkung, schon dadurch, daß ein längeres Adverb den Satz oder Satzteil einleitet, wodurch außerdem noch im Hauptsatz Inversion nötig wird.

Auf zwiefach verschiedene Weise aber hat jene innere im Volke wach gewordene Poesie sich im Volke selbst geäußert.

und in wenig kunstlosen Formen die innere Begeisterung sich offenbart
In den frühesten Zeiten entstanden die meisten dieser Sagen
in dieser Periode, wo der Geist noch keine Ansprüche auf die Um-

gebung machte, sondern allein die Empfindung; wo es daher nur eine Naturpoesie und keine Naturgeschichte gab, mußten notwendig in diesem lebendigen Naturgefühl die vielfältig verschiedenen Traditionen der mancherlei Nationen hervorgehen

In diesem letzten Beispiel ist die Spannung recht stark, weil zur ersten adverbialen Bestimmung noch zwei parallel geordnete Relativsätze gehören, die ähnlich wirken wie die gehäuften Bedingungssätze bei Hölderlin.

Ein einziger Satz in dem Abschnitt aus den „deutschen Volksbüchern“ beginnt mit dem Subjekt. Mehrmals geht der Hauptaussage eine Partizipialkonstruktion voran, mit gleichem ästhetischem Wert wie eine einleitende adverbiale Bestimmung.

in ungekünstelten Intonationen die Tonleiter auf- und niedersteigend freudig sich versuchte

Eintretend in die Welt, wie der Mensch selbst in sie tritt, ohne Vorsatz, ohne Überlegung und willkürliche Wahl, das Dasein ein Geschenk höherer Mächte, sind sie keineswegs Kunstwerke

oft aus dem Volke hinaus, oft auch in dasselbe hineingesungen, bekunden sie in jedem Falle eine ihm einwohnende Genialität

Bisweilen ist die Partizipialkonstruktion an sich schon Spannung erregend, wenn nämlich das sinngabende Partizip am Ende steht:

durch die Naivität, die sie in der Regel charakterisiert, die Unschuld und die durchgängige Verschlungenheit aller Kräfte in der Masse, aus der sie aufgeblüht, verkündigend

durch ihre innere Trefflichkeit den feinen Takt und den geraden Sinn bewährend

Wenn zwei Gedanken oder Gedankenreihen so zueinander in Beziehung der Ähnlichkeit oder des Gegensatzes gesetzt werden, daß ein einleitendes dort, wie, bald ein entsprechendes hier, so, bald erwarten läßt, dann kann, wenn das erste Glied lang genug ist, die Spannung sehr stark gefühlt werden.

dort produktiv sich äußernd, und durch die Naivität, die sie in der Regel charakterisiert, die Unschuld und die durchgängige Verschlungenheit aller Kräfte in der Masse, aus der sie aufgeblüht, verkündigend; hier aber durch ihre innere Trefflichkeit den feinen Takt und den geraden Sinn bewährend

bald als heilige Geschichte das Überirdische bedeutsam bezeichnet, bald als romantische dem unmittelbar Menschlichen näher gerückt, durch Schönheit . . . ergötzt.

Wie aber in diesen Liedern der im Volke verborgene lyrische Geist in fröhlichen Lauten zuerst erwacht, und in wenig kunstlosen Formen die innere Begeisterung sich offenbart, und bald gegen das Überirdische hingerichtet, vom Heiligen spricht und singt, so gut die schwere wenig gelenke Zunge dem innern Enthusiasm Worte geben kann; dann aber wieder der Umgebung zugewendet, von dem Leben und seinen mannigfaltigen Beziehungen dichtet, jubelt oder klagt und scherzt: so muß auf gleiche Weise auch der epische Naturgeist sich bald ebenfalls dichtend und bildend zu erkennen geben.

Vieles arbeitet zusammen, den Wie=Saß so reich an starken Spannungen zu machen: Zunächst seine Länge, dann sein Inhalt, der im wesentlichen eine Wiederholung des vorher Gesagten ist und daher den Leser ungeduldig macht, ferner die durch bald — dann aber bewirkte fleinere Spannung innerhalb der Hauptspannung und schließlich noch einzelne Einschübe wie so gut die schwere wenig gelenke Zunge dem innern Enthusiasm Worte geben kann und jubelt oder klagt und scherzt.

5.

Man kann die drei letzten Stellen aus den „teutschen Volksbüchern“ als Antithesen auffassen, Antithesen freilich, die der zugespitzten sprachlichen Fassung entbehren. Auch die eigentliche Antithese kann natürlich Spannung erregen, selbst wenn das eine Glied den Gegensatz nur durch nicht ausdrückt, vorausgesetzt, daß der Leser durch die erste Hälfte der antithetischen Aussage lange genug in Anspruch genommen wird. Denn es bedarf Zeit, bis die Spannung dem Hörer oder Leser deutlich zu Bewußtsein kommt. Häufen sich derartige antithetische Aussagen, wie wir es in Schillers Sprache bereits beobachten konnten, dann ist der Sprachstil spannungsreich.

Wir haben die zahlreichen Antithesen in der Probe aus Schillers Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ bereits als Merkmale des klaren und des bestimmten Stils erkannt. Ein Beispiel genügt, um die spannende Wirkung der Antithese darzutun. Der erste Saß: Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralen, Tieren, Landschaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch nicht weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegenteil stattfinden), sondern bloß weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen.

Nach Urwelt erwartet der Leser das zum Subjekt wir und Objekt Natur gehörige Verb. Statt dessen schieben sich drei kausale Nebensätze ein, und zwar die beiden ersten mit Verneinung, wodurch die Erwartung des Lesers auf den wahren Grund gerichtet wird. Gesteigert wird diese Erwartung dann noch durch die Parenthese von beiden . . . stattfinden. Diese drei Nebensätze und der eingeschobene Satz schaffen eine Spannung, die von wo wir der Natur bis eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen reicht und die durch die Konstruktion des sogenannten Schachtelsatzes hergestellt ist.

Beginnt die Periode mit dem Hauptsatz, und zwar mit dem Subjekt, schieben sich dann Nebensätze ein, wird darauf der Hauptsatz wieder eine Strecke weitergeführt und schließlich vor seinem Abschluß noch einmal oder gar mehrmals unterbrochen, so dehnt sich eine gewaltige Spannung fast vom ersten bis zum letzten Wort. Das ist der Typus des Satzes in Heinrich von Kleists Novellen.

Der Jagdjunker, nachdem er sich ein Blatt von der Hand des Kurfürsten zur Beglaubigung ausgebeten, brach auch sogleich mit einigen Knechten auf, und hatte, da er den Odem der Pferde nicht sparte, das Glück, den Kohlhaas auf einem Grenzdorf zu treffen, wo derselbe mit dem Ritter von Malzahn und seinen fünf Kindern ein Mittagsmahl, das im Freien vor der Tür eines Hauses angerichtet war, zu sich nahm. Der Ritter von Malzahn, dem der Junker sich als einen Fremden, der bei seiner Durchreise den seltsamen Mann, den er mit sich führe, in Augenschein zu nehmen wünsche, vorstellte, nötigte ihn sogleich auf zuvorkommende Art, indem er ihn mit dem Kohlhaas bekannt machte, an der Tafel nieder; und da der Ritter in Geschäften der Abreise ab- und zuging, die Reuter aber an einem, auf des Hauses anderer Seite befindlichen, Tisch ihre Mahlzeit hielten: so traf sich die Gelegenheit bald, wo der Junker dem Roßhändler eröffnen konnte, wer er sei, und in welchen besonderen Aufträgen er zu ihm komme. Der Roßhändler, der bereits Rang und Namen dessen, der beim Anblick der in Rede stehenden Kapsel, in der Meierei zu Dahme, in Ohnmacht gefallen war, kannte, und der zur Krönung des Taumels, in welchen ihn diese Entdeckung versetzt hatte, nichts bedurfte, als Einsicht in die Geheimnisse des Zettels, den er, um mancherlei Gründe willen, entschlossen war, aus bloßer Neugierde nicht zu eröffnen: der Roßhändler sagte, eingedenk der unedelmütigen und unfürstlichen Behandlung, die er in Dresden, bei seiner gänzlichen Bereitwilligkeit, alle nur möglichen Opfer zu bringen, hatte erfahren müssen: daß er den Zettel behalten wolle (Werke III, S. 228f.).

Die Spannung des letzten Satzes reicht von Der Roßhändler über der Roßhändler sagte bis daß er den Zettel behalten wolle. An keiner Stelle des langen, vielfältig geschachtelten Satzes ist die Spannung gelockert, was sich in der Schallform dadurch erweist, daß die Sprachmelodie vor dem Schluß nicht zur Ruhelage hinabsinkt, ja, ihr nicht einmal nahe kommt.

Nun noch ein letztes Beispiel des spannungsreichen Stils, ein Stück Prosa Lessings.

Wie, Herr Hauptpastor? Sie haben die Unverschämtheit, mir mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf die christliche Religion schuld zu geben? Was hindert mich, in die Welt zu schreiben, daß alle die heterodoxen Dinge, die Sie ißt an mir verdammen, ich ehedem aus ihrem eigenen Munde gehört und gelernt habe? Was hindert mich? Eine Unwahrheit wäre der andern wert. Daß ich Ihre Stirn nicht habe: das allein hindert mich. Ich unterstehe mich nicht zu sagen, was ich nicht erweisen kann: und Sie — Sie tun alle sieben Tage, was Sie nur einen Tag in der Woche tun sollten. Sie schwätzen, verleumden und poltern: für Beweis und Eviction mag die Kanzel sorgen.

Und die einen so infamierenden Titel führet, — was enthält diese Goezische Scharteke? Nichts enthält sie, als elende Rezensionen, die in den freiwilligen Beiträgen schon stehen, oder wert sind darin zu stehen. Doch ja; sie enthält auch einen zum drittenmale aufgewärmten Brei, den ich längst der Kasse vorgesetzt habe. Und dennoch sollen und müssen sich des Herrn Hauptpastors liebe Kinder in Christo diesen beschnuffelten, beleckten Brei wieder in den Mund schmieren lassen.

Ist es von einem rechtschaffenen Gelehrten, — ich will nicht sagen, von einem Theologen — begreiflich, daß er, unter einem solchen Titel, widerlegte Beschuldigungen nochmals in die Welt schickt, ohne auf ihre Widerlegung die geringste Rücksicht zu nehmen? — „So hat er denn wohl von dieser Widerlegung nichts gewußt?“ — O doch! Er weiß sehr wohl, daß sie vorhanden ist; er hat davon gehört: nur gelesen hat er sie noch nicht, und nach dem Feste wird es sich zeigen, ob er es für nötig findet, darauf zu antworten. —

Und inzwischen, Herr Hauptpastor, inzwischen haben Sie dennoch die Grausamkeit, Ihre Beschuldigungen zu wiederholen? in diesem geschärften Tone zu wiederholen? — Also sind Sie allwissend? Also sind Sie untrüglich? — Also kann schlechterdings in meiner Widerlegung nichts stehen, was mich in einem unschuldigen Lichte zeigte? was Sie einen Teil Ihrer Klage zurückzunehmen, bewegen könnte? Also, wie Sie eine Sache einmal ansehen, so, vollkommen so, sind Sie gewiß, daß Sie dieselbe von nun an bis in Ewigkeit ansehen werden?

In diesem einzigen Zuge, Herr Hauptpastor, stehen Sie mir ganz da, wie Sie leiben und leben“ (Anti-Goeze, Sämtl. Schriften XIII, S. 151 f.).

Die zahlreichen Spannungen, die dieser Sprache die leidenschaftliche Teilnahme des Lesers sichern, unterscheiden sich von den bisher gezeigten dadurch, daß sie nicht im selben Satz gelöst werden. Die Spannung wird durch die Frage hergestellt — und zwar durch die echte mehr als durch die rhetorische, weil die Beantwortung dem Leser schwerer fällt, ja vielleicht gar nicht gelingt — die Lösung wird erst im folgenden Satz gegeben. Ähnlich wie bei der Häufung der Bedingungssätze wird auch hier die Spannung besonders stark, wenn mehrere Fragen ohne dazwischengeschobene Antworten unmittelbar aufeinander folgen, wie z. B. im vorletzten Abschnitt mit seinen sieben Fragen.

Plastisch — Musikalisch.

1.

Mit der Aufnahme dieses Stilbegriffspaares in die Tafel der Ausdruckswerte mache ich ein Zugeständnis an die Überlieferung. Denn die Stilbegriffe Plastisch und Musikalisch sind ja keine Gegensätze in dem Sinne, daß man sie als die beiden Pole einer Achse auffassen könnte, in deren Mitte die entgegengesetzten Werte sich ausgleichen, wie Begrifflich und Sinnlich, Knapp und Breit, Abstand haltend und Andringlich, Mindernd und Steigernd, Ruhig und Bewegt, Schlicht und Ausgestattet usw. Man bezeichnet seit Schillers Deutung in der Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ mit Plastisch und Musikalisch Ausdruckswerte, die auf die Verwandtschaft der Wortkunst mit zwei andern Künsten hinweisen. Die begriffliche Ungenauigkeit wird noch schlimmer dadurch, daß man die Bezeichnung „Musikalischer Stil“ in zweifachem, ja dreifachem Sinn verwendet. Die verschiedenen Auffassungen des „musikalischen Stils“ hat Oskar Walzel ausführlich behandelt in „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“.

Schiller nennt Klopstock einen musikalischen Dichter und gibt zum Begriffe des musikalischen und des plastischen Dichters eine kurze Erläuterung in Form einer Fußnote: „Ich sage musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter“ (Sämtl. Werke XII, S. 209).

Was zunächst den Begriff des Plastischen angeht, so spricht Schiller von der Verwandtschaft der Dichtkunst mit der bildenden Kunst im allgemeinen und scheidet nicht Malerei und Plastik. Zweifellos dürfen aber malerischer und plastischer Sprachstil nicht als gleichbedeutende Begriffe gefaßt werden. Beiden gemeinsam ist, daß sie nur solcher Dichtung zugesprochen werden können, die veranschaulichen will.

Von malerischem Sprachstil kann man in zweifachem Sinne reden: Einmal meint man damit die reichliche Verwendung von Farbenbezeichnungen und die so entstandenen farbenbunten Schilderungen. Und damit wäre bereits alles Wesentliche über diese Art des malerischen Stils gesagt; besondere sprachliche Merkmale kommen ihr nicht zu. Zweitens ist es möglich, unter Malerisch die ausgestreute Mannigfaltigkeit von Einzelmerkmalen, Einzeldingen, Einzelvorgängen zu verstehen, ein buntes Gewirr — wobei das Wort „bunt“ nicht im Sinne von farbenbunt zu verstehen ist — ein lebendiges Nacheinander oder Durcheinander, das sich nicht zu einem einheitlichen und abgerundeten Bild ordnet. Ich unterscheide die beiden Arten des Malerischen ähnlich wie O. Walzel, nur daß ich mich hier auf das Sprachliche beschränke, während Walzel bei der zweiten Art den Gesamtaufbau des dichterischen Kunstwerks mit in Betracht zieht und daher auch die Merkmale anders faßt (S. 318). Auch über diese zweite Art des malerischen Stils ist wenig zu sagen. Unnötig ist es, Belege für sie wie für den der ersteren Art zu bieten; denn im Grunde handelt es sich hier nur um Besonderheiten des sinnlichen Stils (Siehe da!), und ferner sind die Erscheinungen des malerischen Stils auch im plastischen in unserm Sinne möglich, freilich unter einer bestimmten Voraussetzung.

Die beiden Arten des malerischen Stils dürften natürlich, wenn man sich eingehender mit ihnen befassen wollte, nicht in die Gruppe der Ausdruckswerte eingeordnet werden, die durch die Beziehungen der Worte zueinander bedingt sind. In diese Gruppe gehört dagegen wohl der plastische Stil.

Was ist unter plastischem Sprachstil im engeren Sinne zu verstehen? Er kann Einzelheiten und Farben bieten wie der malerische, nur müssen die einzelnen Aussagen so zusammenwirken, daß sie ein einheitliches Bild mit einprägsamem Umriß schaffen, das fest und deutlich abgegrenzt wie eine Plastik vor dem geistigen Auge des Lesers steht. Die großen Linien sind das Entscheidende, die Vereinheitlichung der Einzelheiten zu einer Gesamtvorstellung, die mit einem geistigen Blick zu überschauen ist. Während beim malerischen Stil die Einzelzüge um ihrer selbst willen da sind und von der zusammenfassenden Gesamtvorstellung ablenken und sie stören können, haben sie beim plastischen Stil eine dienende Stellung; sie dienen der Erzeugung eines in sich ruhenden und abgerundeten Bildes.

Von musikalischer Dichtung spricht Schiller in zweifachem Sinne. Erstens nennt er solche Dichtung musikalisch, die, „wie die Tonkunst, bloß einen

bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben“, „ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen“. Mir scheint, auf das Wort „beherrschen“ kommt es vor allem an. Denn Sprache kann, im Gegensatz zu Musik, nicht daran vorbeigehen, mit den Worten, sofern sie Konkretes aussagen, sinnliche Vorstellungen zu erwecken. Wenn die Romantiker, vor allem Novalis, von Gedichten geträumt haben, die ohne Sinn sind und nur durch ihren Wohlklang auf unser Gefühl wirken, und wenn Expressionisten dergleichen wirklich gewagt haben (Rudolf Blümers absolute Dichtung), so ist dies eben doch nicht mehr als eine geistreiche Spielerei. Sinnliche Vorstellungen erweckt also auch der musikalische Stil; aber sie sind schwach und schließen sich nicht zu einprägsamen inneren Bildern zusammen; sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern wegen ihrer Wirkung auf unser Gefühl. Sie erwecken Stimmungen und wollen nichts anderes, und darin eben gleichen sie den Ausdrucksmitteln der Musik, den Tönen.

Schiller weist in der angeführten Fußnote aber noch auf einen andern musikalischen Wert der Dichtung hin, auf ihre „Materie“, d. h. auf die Klänge und Geräusche der Sprache. Nicht jeder Sprachstil dünkt uns musikalisch, wenn auch die Sprache im Rhythmus, in den Pausen, im Takt, in der Sprachmelodie, in der Klangfarbe der Vokale vieles mit der Musik gemeinsam hat. Erst wenn sie durch Wiederholung gleicher Klänge — ohne welche Musik nicht, wohl aber Sprache denkbar ist — und wohlklingende Ordnung der Sprachlaute sich von dem mehr oder weniger verworrenen Geräusch der Alltagsrede unterscheidet, fühlen wir das Musikalische der Sprache, reden wir von musikalischem Sprachstil in diesem zweiten Sinne.

O. Walzel kennt noch eine dritte Möglichkeit des Musikalischen in der Dichtung, bei der „der Bau, die künstlerische Ordnung des Nacheinander“ in Betracht kommt, und innerhalb dieser Möglichkeit scheidet er zwei Fälle: „Entweder ist gemeint, wie kunstgemäße Themenführung sich in dem Aufbau geltend macht. Oder es wird nur an das Auf und Ab, das Hin und Her von Stimmungen des Gefühls gedacht, die ein Werk der Musik nacheinander vorführt“ (Gehalt und Gestalt, S. 348). Man sieht, das Musikalische in diesem Sinne beruht nicht auf dem Sprachstil und gehört also auch nicht in die Tafel der Ausdruckswerte des deutschen Sprachstils. Und so darf auch das sprachliche Leitmotiv, insofern es wie das Leitmotiv in der Musik dem Aufbau dient, das „tektonische“ Leitmotiv also, hier unbeachtet bleiben.

2.

Erstes Beispiel des plastischen Stils: Gottfried Keller, *Romeo und Julia* auf dem Dorfe.

An dem schönen Glusse, der eine halbe Stunde entfernt an Seldwyl vorüberzieht, erhebt sich eine weitgedehnte Erdwelle und verliert sich, selber wohlbebaut, in der fruchtbaren Ebene. Fern an ihrem Fuße liegt ein Dorf, welches manche große Bauernhöfe enthält, und über die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige lange Äcker weithingestreckt, gleich drei riesigen Bändern nebeneinander. An einem sonnigen Septembormorgen pflügten zwei Bauern auf zweien dieser Äcker, und zwar auf jedem der beiden äußersten; der mittlere schien seit langen Jahren brach und wußt zu liegen, denn er war mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt und eine Welt von geflügelten Tierchen summt ungestört über ihm. Die Bauern aber, welche zu beiden Seiten hinter ihrem Pfluge gingen, waren lange, knochige Männer von ungefähr vierzig Jahren und verkündeten auf den ersten Blick den sichern, gutbesorgten Bauersmann.

So glichen sie einander vollkommen in einiger Entfernung; denn sie stellten die ursprüngliche Art dieser Gegend dar, und man hätte sie auf den ersten Blick nur daran unterscheiden können, daß der eine den Zipfel seiner weißen Kappe nach vorn trug, der andere aber hinten im Nacken hängen hatte. Aber das wechselte zwischen ihnen ab, indem sie in der entgegengesetzten Richtung pflügten; denn wenn sie oben auf der Höhe zusammentrafen und aneinander vorüberkamen, so schlug dem, welcher gegen den frischen Ostwind ging, die Zipfelkappe nach hinten über, während sie bei dem andern, der den Wind im Rücken hatte, sich nach vorne sträubte. Es gab auch jedesmal einen mittleren Augenblick, wo die schimmernden Mützen aufrecht in der Luft schwankten und wie zwei weiße Glammen gen Himmel züngelten. So pflügten beide ruhevoll und es war schön anzusehen in der stillen goldenen Septembergegend, wenn sie so auf der Höhe aneinander vorbeizogen, still und langsam und sich mählich voneinander entfernten, immer weiter auseinander, bis beide wie zwei untergehende Gestirne hinter die Wölbung des Hügels hinabgingen und verschwanden, um eine gute Weile darauf wieder zu erscheinen. Wenn sie einen Stein in ihren Furchen fanden, so warfen sie denselben auf den wüsten Acker in der Mitte mit lässig kräftigem Schwunge, was aber nur selten geschah, da derselbe schon fast mit allen Steinen belastet war, welche überhaupt auf den Nachbaräckern zu finden gewesen“ (Ges. Werke VI, S. 67f.).

Die drei Äcker werden so geschildert, daß der Leser ein plastisches Gesamtbild gewinnt. Welcher Mittel bedient sich hier der plastische Stil? Der erste Eindruck, der im ersten Satz gegeben wird, ist groß, einheitlich und ungegliedert: eine weitgedehnte Erdwelle. Im folgenden Satz wird die Vorstellung von der Erdwelle erneut wachgerufen und verstärkt durch das Synonym die sanfte Anhöhe, und dann folgen die ersten Einzelangaben, wieder große, einfache Flächen: drei prächtige lange Äcker weithingestreckt. Auch diese zweite Vorstellung, die die erste

gliedert, wird wiederholt, und zwar in Form eines einprägsamen Bildes: gleich drei riesigen Bändern nebeneinander. Nachdem jetzt die Grundvorstellung fest vor dem inneren Auge steht, bringt der folgende, dritte Satz mehrere neue Merkmale: An einem sonnigen Septembermorgen pflügten zwei Bauern auf zweien dieser Äcker, und zwar auf jedem der beiden äußersten; der mittlere schien seit langen Jahren brach und wüst zu liegen, denn er war mit Steinen und hohem Unkraut bedeckt und eine Welt von geflügelten Tierchen summt ungestört über ihm. Diese Kleinzüge kann jetzt der Leser in den Grundriß der Landschaft einzeichnen, ohne daß sich ihm die großen Linien verschieben und verwischen. Der Gang dieser plastischen Schilderung ist also: große, ungegliederte Gesamtvorstellung — Erneuerung der Gesamtvorstellung und erste einfache Gliederung — Angabe von Einzelmerkmalen.

Damit ist die Schilderung der Erdwelle mit den drei Äckern abgeschlossen. Wesentlich Neues wird im folgenden nicht mehr hinzugefügt. Aber das Bild wird noch mehrere Male gezeigt, und nachdrücklich wird der Leser auf die großen Linien und auch auf die Kleinzüge hingewiesen. Das geschieht dadurch, daß die Handlung, die sich auf den Äckern abspielt, in engster Verbundenheit mit dem Boden dargestellt wird. Der Wind auf der Höhe, der die Zipfelmützen der Bauern hochhebt und umschlägt — die Bauern, die auf der Höhe aneinander vorüberkommen und wie zwei untergehende Gestirne hinter die Wölbung des Hügels hinabgehen: Immer wieder ersteht das große einheitliche Bild der Erdwelle. Der letzte Satz setzt die Schilderung des mittleren Ackerstreifens in Bewegung um und prägt auch die einzelnen Merkmale von neuem ein.

3.

Auch Josef Ponten meistert die Kunst, mit großen einfachen Linien und Flächen plastische Landschaftsvorstellungen zu vermitteln, in Dichtungen wie in schriftstellerischen Arbeiten.

Die Schilderung des Schauplatzes der Novelle „Die Insel“, auf dem die erste große Unterredung zwischen dem Mönch Spiridion und der fremden Frau stattfindet, beginnt mit folgenden Sätzen:

Inmitten des dichten Busches lag ein fahler ovaler weißer Fleck. Ein Palmbaum stand an dem einen Ende im Busche. Der junge schlanke, nach oben sich verdickende safrige Stamm ragte unbeweglich empor, und die grünen krummen Wedel mit den langen Blattfingern hingen starr wie geschmiedetes Blech vor der Stahlkuppel des Himmels. Nichts regte sich. Die Natur schlief unter der Vormittagssonne.

Doch — da rührte sich etwas. Jetzt trat der schwarze Mönch aus dem dunkelgrünen Busche auf die Lichtung heraus und hinter ihm die Frau (S. 24).

Zuerst wird das Landschaftsbild gezeichnet ohne die Personen, und zwar wieder eine einfache, ungegliederte Fläche: ein kahler ovaler weißer Fleck . . . inmitten des dichten Busches. Dann wird im zweiten Satz ein einzelner Baum hinzugefügt, der dann im dritten im einzelnen geschildert wird. Jetzt erst treten die Personen auf.

Zwei Seiten weiter erfährt der Leser aus dem Gespräch Genaueres über den weißen ovalen Fleck und kann nun diese Einzelheiten in die kahle Fläche einzeichnen.

Nach einigen Schritten blieb er stehen, ohne sich umzuwenden. Und als sie neben ihm angekommen war, sagte er, geradeaus blickend und mit flacher Hand rundum deutend: „Das hier ist ein Gerstenfeld.“

„Ein Feld?“ frag sie.

„Jetzt im Sommer ist es schon Stoppel, wir ernten im Juni.“

„Ein Feld?“ frag sie trotzdem; „es ist ja die reine Kalkplatte.“

„Unsere Brüder müssen hart arbeiten,“ sagte Spiridion; „Gott hat uns das Leben nicht leicht gemacht“ (S. 26).

Aus dem Aufsatz „Ägyptische Landschaft“:

Ägypten möchte ich außer aus der Froschperspektive aus der Vogelperspektive gesehen haben, etwa mit den deutschen Luftschiffern aus jenem Zeppelin, der nach Ostafrika steuernd über Kartum umkehrte. Tausend Meter über Ägypten dürfte der Welt gewaltigstes landschaftliches Erlebnis der Einfachheit und Größe erfahren werden. Einfachheit und Größe — welche Kramladen sind dagegen alle „Differenziertheiten“ des weißen Europas! Von da oben sieht man ein ungeheures Gelb — die Wüste —, geschnitten von zwei Streifen Grüns — das von der Nilschwelle erreichte Fruchtland — und einen Faden Blau inmitten — den Nil. In gelber Goldfläche zwei grüne Fäden und einen blauen! Und im Norden und Süden in die Unendlichkeit geschlungen! (Kleine Prosa, S. 89.)

Die Möglichkeit, die Landschaft in großen Flächen zu zeichnen, ist hier gegeben durch den Blick aus der Vogelperspektive. Die gewonnene Vorstellung wird durch ein einfaches Bild noch einmal eingepägt.

Der Vergleich ist ein sehr wirksames Mittel, aus einer Fülle von auseinanderfallenden Einzelangaben eine geschlossene Gesamtvorstellung entstehen zu lassen. Er kann den Einzelangaben vorangehen oder folgen. Ein Beispiel aus den „Griechischen Landschaften“:

Plötzlich kommt mir die Vorstellung auf, daß das peloponnesische Land wie ein riesiges menschliches Haus ist, kommt mir verstärkt und vertieft als Grundriß eines großen Palastes auf, in den sich die Gebirge und Landschaften wie die Mauern, Höfe und Säle einordnen. Dies Messenien ist ein großer, nach dem Meere zu — in Altertum und Neuzeit der großen Zufahrtsstraße der Welt — geöffneter Hof. Er ist durch einen Kiegel aus Glysch — ich gebrauche diesen

aus den rundgeformten Doralpenlandschaften der Schweiz und Schwabens bekannten, weiche Sandsteine, Schiefer, auch Tone zusammenfassenden Begriff, der meist weiche Landschaftsformen in sich schließt — geteilt, auf den man vom Ithome hinabsieht. Der Riegel ist so niedrig, daß er das Einheitsbild des messenischen Hofes nicht stört, und schließt doch die beiden Teile vollständig voneinander ab. Der Fluß Messeniens, Pamisos, aber hat sich aus dem oberen in den unteren Hof eine Tür gebrochen, die Schlucht am Fuße des Ithome. Diese architektonische Hilfsvorstellung werden wir ausbauen (S. 11 f.).

Noch eine letzte Probe der plastischen Landschaftsschilderung Pontens, das Bild des Montblanc, aus der Ferne gesehen.

Als im Frühlicht die Hähne krächten, erwachten sie in derselben Minute. Frisch-kalt strich der junge reine Tag über die rotgemusterten Betten. Aber was war da erschienen? Aus der Grube der Kissen sahen sie es, geradeaus, ohne den Kopf zu heben und zu wenden, das Wunder, genau im Fensterrahmen, gerade über dem Talauschnitt, unwahrscheinlich ausgesucht in den Massen und wie von einem Gestalter ihres Lebens gerade für diesen im gewissen Sinne ersten und Anfangsmorgen bereitgestellt, weltherrisch in die Linie gerückt: einen weißen Berg, einen ungeheuren Berg, schon von den Tangentenstrahlen der Sonne getroffen, während die übrige Erde noch in grauer Weltämmerung lag! Es konnte kein anderer sein als er, der weiße Berg, Montblanc, obgleich er, der so unglaublich nahe stand, weit über hundert Kilometer entfernt war. Rosig waren die Stirnwangen des erhabenen Erdgeschöpfes, rot und gold und schimmernde Seide die Wölbungen und Dächer des irdischen Domes (Die letzte Reise, S. 58 f.).

Vieles wirkt zusammen, die Vorstellung so außerordentlich plastisch und stark zu gestalten. 1. Der Berg wird nicht nur gezeichnet, sondern als Eindruck zweier Menschen geschildert. 2. Das Bild wird als etwas Außerordentliches angekündigt. 3. Eine einheitliche Blickbahn ist gegeben: Aus den Betten durch das Fenster über den Talauschnitt. (Näheres über die Bedeutung der Blickführung für die Landschaftsschilderung bei Kurt Brösel, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus.) 4. Das Bild ist vom Fensterrahmen eingerahmt. 5. Wiederholung. 6. Die an sich schon großen und einfachen Linien erhalten durch das Wort Tangentenstrahlen der Sonne etwas von mathematischer oder kosmischer Einfachheit und Größe. — Zum Schluß erst werden einige Einzelzüge hineingezeichnet.

Ein bei impressionistischen Dichtern häufig zu beobachtendes Mittel, trotz der verwirrenden Fülle von Einzelangaben eine einheitliche plastische Vorstellung eines Gegenstandes oder Merkmals im Leser zu sichern, ist die abwechselnde Wiederholung. So bei Peter Altenberg.

Ein riesiges Blumenbeet leuchtete wie Glut und Brand, wie Schnee und übertriebene Schminke.

Tulpen! Auf ganz kurzen, festen Stengeln, fenzengerade standen sie da, ziemlich gedrängt, Blumen=Regimenter, unerhört rote, unerhört weiße im Morgensonnenlichte und ganz oben, als Gipfel des Farbenberges, geflammte, wie Blumen gewordene Säckeln. Sie dufteten gleichsam von Farbe, Farben=Vanille, Farben=Jasmin, erzeugten Migräne durch die Augen. Farbe gewordene Düfte (P. Altenberg, Was der Tag mir zuträgt, S. 64f.).

Der Haupteindruck, die leuchtenden Farben, wird mehrmals in Abwandlung des Motivs wiedergegeben, wobei die verschiedene metaphorische Auffassung die Hauptrolle spielt. Oder er wird auch unabgewandelt wiederholt, kurz darauf nämlich wieder:

Er saß da, sah das Blumenbeet im Morgensonnenlicht, unerhört weiß, unerhört rot, unerhört flambant (S. 66).

Bisweilen sind die wiederholten Aussagen seitenlang voneinander entfernt.

Sie saß da, auf dem kleinen roten Sammetstuhle in der Oper, in einem ganz schlichten aber schweren seidenen schwarzen Kleide . . . (S. 235). Die Dame in schwarzer Seide horchte auf (S. 236). Das seidene schwarze einfache Kleid der Dame erbehte (S. 239). Die Dame in schwarzer Seide neigte das Haupt zu ihrem Textbuche (S. 239). Hier schloß die Dame in schwarzer Seide das Textbuch und öffnete es nicht wieder (S. 240).

Die letzten Beispiele gehören schon zu der Stilform des Leitmotivs.

Wie steht es um das Leitmotiv? Kann es als eine Erscheinungsform des plastischen Stils gelten? Über das Wesen der Leitmotive überhaupt hier zu sprechen, ist um so weniger Veranlassung, als ich auf die eingehende Untersuchung von O. Walzel „Leitmotive in Dichtungen“ (Das Wortkunstwerk, S. 152ff.) und auf seine Ausführungen in „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ (S. 358ff.) verweisen kann. Es handelt sich hier nur um die Zugehörigkeit zum plastischen Stil.

Soviel ist von vornherein sicher, daß mit dem Leitmotiv durchweg keine großen Flächen und Linien gezeichnet werden, sondern im Gegenteil nur kleine Einzelzüge, also etwas, was mit dem plastischen Stil nicht verträglich zu sein scheint.

Zunächst einige Belege aus Thomas Manns „Buddenbrooks“.

1. Christian.

Er war ein Bürschchen von sieben Jahren, das schon jetzt in beinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich war. Es waren die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tief liegenden Augen, die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase war schon erkenntlich . . . (Ges. Werke I, S. 19f.).

. . . wimmerte Christian, während seine runden tief liegenden Augen über der allzugroßen Nase unruhig hin und her gingen (I, 44).

Er schwieg, schwieg lange Zeit, indes seine kleinen, runden, tief liegenden Augen schnell und gedankenvoll im Zimmer umherirrten (I, 329).

Und wenn dann ringsumher sich niemand vor Sachen zu lassen wußte, so saß er selbst, mit seiner großen, gebogenen Nase, seinem dünnen, zu langen Halse und seinem rötlich-blonden, schon spärlichen Haar, und ließ, einen unruhigen und unerklärlichen Ernst auf dem Gesichte, eins seiner mageren, nach außen gekrümmten Beine über das andere geschlagen, seine kleinen, runden, tiefliegenden Augen nachdenklich umherschweifen (I, 345).

„Ich kann es nun nicht mehr,“ wiederholte Christian, drehte mit fürchterlich unruhigem Ernst seinen Kopf hin und her und ließ seine kleinen, runden, tiefliegenden Augen schweifen. Er zählte jetzt 33 Jahre, aber er sah weit älter aus. Sein rötlich-blondes Haar war so stark gelichtet, daß fast schon die ganze Schädeldecke freilag. Über den tief eingefallenen Wangen traten die Knochen scharf hervor; dazwischen aber buckelte sich, nackt, fleischlos, hager, in ungeheurer Wölbung seine große Nase . . . (II, 20).

2. Grünlich.

Sein Gesicht, unter dem hellblonden, spärlichen Haupthaar war rosig und lächelte; neben dem einen Nasenflügel aber befand sich eine auffällige Warze. Er trug Kinn und Oberlippe glattrasiert und ließ den Badenbart nach englischer Mode lang hinunterhängen; diese Savoris waren von ausgesprochen goldgelber Farbe (I, 117).

Seine beiden goldgelben Savoris lagen auf ihrer Hand (I, 139).

Sein rosiges Gesicht zeigte einen ernsten und korrekten Ausdruck; auf der Warze an seinem linken Nasenflügel bemerkte man ein wenig Puder, und seine goldgelben Savoris waren mit Sorgfalt frisiert (I, 206).

Herr Grünlich rüßte sich tückisch nervös auf seinem Stuhl hin und her. Abwechselnd fuhr er mit seinem langen Zeigefinger zwischen Kragen und Hals und ließ hastig seine goldgelben Savoris durch die Hände gleiten . . . (I, 256).

Seine goldgelben Savoris waren zerzaust, sein Leibrock war zerknittert, seine Halsbinde verschoben, sein Kragen stand offen, und auf seiner Stirn waren kleine Tropfen zu bemerken (I, 290).

Beide Leitmotive flingen etwa zwanzigmal an.

Leitmotive dieser Art, die Angaben über das Äußere der Personen machen, lösen zwar nur ein oder zwei kleine Merkmale aus dem Gesamteindruck heraus; aber diese Merkmale sind außerordentlich kennzeichnend für die betreffende Person, sie benennen und schildern das, was bei ihrem Anblick zuerst in die Augen fällt, was die Aufmerksamkeit des Betrachters besonders fesselt. Bei der ersten Schilderung ist das Leitmotiv, natürlich noch nicht als solches wirkend, eine Angabe unter andern, oft zahlreichen. Erst beim zweiten oder dritten Male wird sich der Leser des gleichen Klanges bewußt, und die häufige Wiederholung macht sie seinem Vorstellungsvermögen geläufig, während die andern Angaben seinem Gedächtnis entschwinden oder ganz undeutlich werden. Und nun erliegt der Leser der Selbsttäuschung, mit den wenigen, durch das Leitmotiv ihm immer von neuem vor Augen gehaltenen Merkmalen

den ganzen Menschen zu fassen, eben weil diese wenigen Merkmale für das Äußere des Menschen — wie für das Innere — so charakteristisch sind. Ein ähnlicher Vorgang, wie wenn man mit geschlossenen Augen das Bild eines Bekannten in sich wachruft: Man glaubt ihn fast leibhaftig vor sich zu sehen; würde man aber aufgefordert, Form der Stirn, der Nase, des Mundes, Schnitt und Farbe der Haare, Farbe der Augen anzugeben, so geriete man wahrscheinlich in nicht geringe Verlegenheit. Das eine oder andere Merkmal kennt man genau, weiß es mit Sicherheit anzugeben, aber vieles bleibt undeutlich.

Da es bei der ästhetischen Wirkung stets darauf ankommt, was man gefühlsmäßig erlebt, ob man sich nun Rechenschaft darüber ablegen kann oder nicht, ist man doch wohl berechtigt, auch hier von einer Art des plastischen Stils zu sprechen, eben weil das Leitmotiv den Leser zu der Einbildung verführt, den ganzen Menschen vor sich zu sehen. Entsprechendes gilt von Raum und Landschaft.

4.

Musikalischer Stil im Sinne von Wortmusik, Sprachmusik herrscht natürlich in jeder Versdichtung und erweist sich in den abgeteilten Lautgruppen der Strophen und Verse, im Rhythmus, in der Wiederkehr der gleichen Laute an bedeutsamer Stelle, also im Reim. Aber auch Prosa vermag musikalisch zu sein. Als Beispiel dient uns ein Stück aus Nießsches „Zarathustra“, der auf der Grenze zwischen Prosa und Versdichtung steht.

Das Nachtlied.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin.

Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!

Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkensterne und Leuchtwürmer droben! — und selig sein ob eurer Licht-Geschenke.

Aber ich lebe in meinem eignen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.

Ich kenne das Glück des Nehmenden nicht; und oft träumte mir davon, daß Stehlen noch seliger sein müsse als Nehmen.

Das ist meine Armut, daß meine Hand niemals ausruht vom Schenken; das ist

mein Neid, daß ich wartende Augen sehe und die erhellten Nächte der Sehnsucht.

Oh Unseligkeit aller Schenkenden! Oh Verfinsterung meiner Sonne! Oh Begierde nach Begehren! Oh Heißhunger in der Sättigung!

Sie nehmen von mir: aber rühre ich noch an ihre Seele? Eine Kluft ist zwischen Geben und Nehmen; und die kleinste Kluft ist am leichtesten zu überbrücken.

Ein Hunger wächst aus meiner Schönheit: wehe tun möchte ich denen, welchen ich leuchtete, berauben möchte ich meine Beschenkten: — also hungere ich nach Bosheit.

Die Hand zurückziehend, wenn sich schon ihr die Hand entgegenstreckt; dem Wasserfalle gleich zögernd, der noch im Sturze zögert: — also hungere ich nach Bosheit.

Solche Rache sinnt meine Fülle aus: solche Tüde quillt aus meiner Einsamkeit. Mein Glück im Schenken erstarb im Schenken, meine Tugend wurde ihrer selber müde an ihrem Überflusse!

Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, daß er die Scham verliere; wer immer austellt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen.

Mein Auge quillt nicht mehr über vor der Scham der Bittenden; meine Hand wurde zu hart für das Zittern gefüllter Hände.

Wohin kam die Träne meinem Auge und der Glaum meinem Herzen? Oh Einsamkeit aller Schenkenden! Oh Schweigsamkeit aller Leuchtenden!

Viel Sonnen kreisen im öden Raume: zu allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte, — mir schweigen sie.

Oh, dies ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes: erbarmungslos wandelt es seine Bahnen.

Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen, kalt gegen Sonnen, — also wandelt jede Sonne.

Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte.

Oh, ihr erst seid es, ihr Dunklen, ihr Nächtigen, die ihr Wärme schafft aus Leuchtendem! Oh, ihr erst trinkt euch Milch und Labjal aus des Lichtes Eutern!

Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an Eisigem! Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach eurem Durste!

Nacht ist es: ach, daß ich Licht sein muß! Und Durst nach Nächtigem! Und Einsamkeit!

Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen, — nach Rede verlangt mich.

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. —

Also sang Zarathustra. (Werke VI, S. 153 ff.).

Zahlreiche Alliterationen, z. B.:

Lieder der Liebenden

die kleinste Kluft

Wer immer schenkt, dessen Gefahr ist, daß er die Scham verliere;

wer immer austellt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen.

meine Hand wurde zu hart für das Zittern gefüllter Hände

Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern

Assonanzen und wohlgeordnete Vokalreihen, bisweilen in Verbindung mit Alliteration:

Lieder der Liebenden (li)

meine Hand wurde zu hart (ha)

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir (i)

Eine Begierde nach Liebe ist in mir (i)

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! (i a)

Das ist meine Armut, daß meine Hand niemals ausruht vom Schenken (a u au)

Wohin kam die Träne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen? (ä au au ä)

kalt gegen Sonnen, — also wandelt jede Sonne. (a o)

Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte. (u i o a).

Hin und wieder gelingt es, herauszufinden, inwiefern sich Sprachleib und Sprachseele entsprechen. Inhaltlich Zusammengehöriges ist durch den gleichen Laut verknüpft: Eine Begierde nach Liebe ist in mir. Gegensätze werden durch Lautverschiedenheiten verstärkt: Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre!

Geordnete Wiederholung der einzelnen Laute liegt natürlich auch bei Wortwiederholung vor. Sie ist sehr häufig und tritt hauptsächlich auf als Anaphora und Epiphora, die ihrerseits mit dem Parallelismus verbunden sind. Die meisten Sätze und Satzglieder sind einander entsprechend gebaut, so daß man von Satz zu Satz auf gleich oder ähnlich klingende Worte und Wortverbindungen stößt. Dieser unendliche Parallelismus mit seinen vielen Klangwiederholungen entspricht insofern dem Inhalt, als im Grunde immer wieder das Gleiche ausgesprochen wird, wenn auch unter wechselnden Bildern: Die Klage des Vollendeten um das ihm versagte Menschentum. In der Musik im eigentlichen Sinne würde man von Variationen derselben Melodie sprechen.

Der Parallelismus im Bau der Sätze bringt es mit sich, daß die entsprechenden Satzabschnitte von gleicher oder ähnlicher Länge sind und die Pausen das Ganze gliedern wie die Pausen an Versenden.

Der Rhythmus ist beschwingt, die Hauptakzente stehen meistens weit

voneinander. Nur an den Höhepunkten rücken die Akzente näher zusammen, und das Tempo stoßt in einer Gernate. Das ist wenigstens an vier Stellen deutlich zu spüren.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre!

Oh Unseligkeit aller Schenkenden!

Oh Einsamkeit aller Schenkenden!

Ach, Eis ist um mich . . .

An diesen Stellen ist die Tonstärke forte, während das Lied piano beginnt, dann mehrmals anschwillt und mit den Worten des Eingangs wieder piano verklingt.

5.

Nießsches Nachtlied ist musikalisch auch in dem Sinne, daß die im Leser erweckten Vorstellungen weniger ihrer selbst wegen da sind, sondern wegen ihrer Wirkung auf sein Gefühl. Handgreiflicher aber läßt sich diese Art des musikalischen Stils an einem Gedicht von Georg Traßl zeigen.

Psalm.

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.

Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.

Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.

Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.

Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,

Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.

Die Männer führen kriegerische Tänze auf.

Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,

Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.

Man begräbt den Fremden. Dann hebt sein Glimmerregen an.

Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,

Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.

Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreißender Armut!

Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.

Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.

An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.

Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemand's bösen Träumen.

Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.

Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.

Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.

Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des
Himmels.

Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee,
Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin,
Umgeben von Märchen und heiligen Legenden.

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
Aus grauen Zimmern treten Engel mit totgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der
Kindheit.

Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.

(Die Dichtungen, S. 61 ff.).

Eine lange Reihe von Bildern zieht am Hörer oder Leser vorüber, die weder örtlichen, noch zeitlichen, noch logischen Zusammenhang haben. Jedem einzelnen Bild sind nur wenige Worte gewidmet. Kaum ist eine Vorstellung dabei sich zu bilden, wird sie von der folgenden verdrängt. Zudem sind manche Bilder an sich schwer vorstellbar, z. B.:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemandes bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.

Hier wird in der Tat — um mit Schiller zu sprechen — die Einbildungskraft nicht durch ein bestimmtes Objekt beherrscht, noch weniger als bei Klopstock. Hier wird bloß ein bestimmter Zustand des Gemüts hervorgebracht. Alle Verse sind mit der gleichen Stimmung getränkt, und diese Stimmung ist es einzig, was sie bindet. Und von Vers zu Vers, mit jedem neuen symbolischen Bild, verstärkt sich diese Stimmung im Hörer, beherrscht ihn schließlich vollständig. Will man sie begrifflich fassen, so kann man vielleicht von der schaurigen Schönheit des Vergehens, Sterbens, Verwesens sprechen. Der letzte Vers gibt Bestätigung: Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.

Daß Traßls Sprachstil auch musikalisch im Sinne der Wortmusik ist, braucht hier nicht mehr gezeigt zu werden.

In Traßls Psalm ist die Stimmung einheitlich; der musikalische Sprachstil

kennt natürlich auch den Wechsel von Stimmungen. Voraussetzung ist selbstverständlich immer, daß die sinnlichen Vorstellungen schwach und neben der Wirkung auf das Gefühl ziemlich belanglos sind. In Brentanos Gedicht „Der Spinnerin Lied“ wechselt die Stimmung von Strophe zu Strophe.

Der Spinnerin Lied.

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Ich sing und kann nicht weinen,
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein,
Solang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
Da sang die Nachtigall,
Nun mahnet mich ihr Schall,
Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
Gedenk ich dein allein,
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,
Singt stets die Nachtigall,
Ich denk bei ihrem Schall,
Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen,
Hier spinn ich so allein,
Der Mond scheint klar und rein,
Ich sing und möchte weinen!

(Ges. Schriften II, S. 176f.)

Die helle Stimmung der ersten Strophe, Erinnerung an das glückliche Zusammensein mit dem Geliebten, weicht in der zweiten Strophe der leidvollen des Allein- und Verlassenseins. Dieser Wechsel geht durch die vier folgenden Strophen fort, freilich in der dritten und vierten mit Verschiebungen. Die helle Stimmung ist durch alle Strophen an die Reime -aren und -all gebunden, die leidvolle an die Reime -einen und -ein. Das erste und letzte Reimwort der Strophen, in denen das Leid sich ausdrückt, ist, bezeichnend genug, weinen. Der Vorstellungen, aus denen die

beiden Stimmungen hervorquellen, sind ganz wenige, und sie sind recht unplastisch. Auf der einen Seite: Zusammensein vor langen Jahren, das Lied der Nachtigall; auf der andern: der Mondschein, die Spinnerin in der Einsamkeit. Den wenigen Vorstellungen entsprechen die wenigen Worte und Wendungen, die immer wie Variationen von zwei schlichten Melodien wiederkehren und hier und da sich verschlingen. Mit den beiden ersten Strophen ist beinahe alles gesagt, die übrigen wandeln dieselben Gedanken und Gefühle ab, an einigen Stellen einen neuen Gedanken hinzufügend.

6.

Es fragt sich, ob die sogenannte Lautmalerei zum musikalischen Stil der ersten oder zweiten Art zu rechnen ist. Man könnte sogar daran zweifeln, daß sie überhaupt hierher gehört, und geneigt sein, sie als ein Mittel des sinnlichen oder andringlichen Stils anzusehen. Der sinnliche Stil kann eine Klangempfindung mit treffenden Worten genau schildern, er kann ferner (s. S. 42 f.) eine genaue Vorstellung des Schalles erwecken mit dem Versuch der Schallwiedergabe durch Sprachlaute. Die Schallwiedergabe durch Sprachlaute ist nicht dasselbe wie Lautmalerei. Wenn Eliencron das Knattern der Mitrailleuse mit Rrrrrt ausdrückt, so ist das etwas wesentlich anderes, als wenn Gerhart Hauptmann im „Kehrer von Soana“ Glockengeläute folgendermaßen schildert:

Chöre von Engeln jubilierten durch die Unendlichkeit, gleich Stürmen brausten von oben die Harmonien, und Glocken, Glocken, Geläut von Glocken, von Hochzeitsglocken, kleinen und großen, tiefen und hohen, gewaltigen und zarten verbreiteten eine erdrückend-selige Feierlichkeit durch den Weltraum (Ges. Werke VII, S. 472).

Wodurch kommt hier Lautmalerei zustande? Das Wort Glocken ist viermal wiederholt, der Gl-Laut kehrt in Geläut wieder, der O-Laut in Hochzeit, großen und hohen, wobei das offene O zum geschlossenen abgewandelt ist. (Logischerweise müßten die Adjektive so geordnet sein: kleinen und großen, hohen und tiefen, da ja die kleinen Glocken den höheren Klang haben; die rhythmische Folge der O-Laute verlangt die Umstellung.) Auch die Wiederholung des A-Lautes in den betonten Silben der Adjektive gewaltigen und zarten darf man noch heranziehen. Eine große Bedeutung hat der Rhythmus. Er ist an dieser Stelle, mitten in echten Prosasätzen, auf einmal regelmäßig wie in der Versdichtung, hebt die gleichen Laute aus der Umgebung heraus und bindet sie aneinander.

Vergleichen hat der sinnliche Stil nicht nötig, wenn er Gehörswahrnehmungen schildert; ja, man kann sagen, daß er, sofern er „treffen“ will, dieses Sprachmittel verschmähzt. Es kommt ihm nicht zu, es würde stillos wirken. Denn Lautmalerei hat immer lyrischen Charakter, und schon darin verrät sich ihre Verwandtschaft mit den Kunstmitteln der Musik.

Mit der Angabe der Vokal- und Konsonantenwiederholungen und dem Hinweis auf den regelmäßigen Rhythmus ist erst wenig über das Wesen der Lautmalerei gesagt. Rhythmisch geordnete O- und A-Laute und bestimmte Konsonantenverbindungen sind nicht imstande, im Hörer den Eindruck von Glockengeläut wachzurufen. Wir teilen heute nicht mehr den Glauben der Romantiker an solche Wirkung der Lautsymbolik. (Vgl. meine „Kleine deutsche Stilfunde“, S. 14 ff.!) Keinerlei Vokal- und Konsonantenverbindung innerhalb eines einzigen Wortes wirkt lautmalerisch. Wenn Worte wie rauschen, rollen, Glocken, klingen, knattern, flüstern für onomatopoetisch gehalten werden, so beruht dieser Irrtum darauf, daß man, verführt vom Bedeutungsgehalt der Worte und vom hinzugedachten oder wirklich gehörten Sprechausdruck, einen Gefühlswert in die Laute hineinhört, der ihnen von sich aus nicht zukommt. Lautmalerei (Klangmalerei) wird erst möglich, wenn mehrere Worte mit ähnlichen Vokalen und Konsonanten zusammenwirken. Der psychologische Vorgang, an den Sätzen aus dem „Kehrer von Soana“ aufgezeigt, verläuft folgendermaßen:

Wir hören in den Lautbestand des Wortes Glocken Glockengeläut hinein, das aus dieser Lautverbindung an sich so wenig her austönt wie etwa aus Flocken, locken, Brocken. Die Wiederholung des Worts zwingt uns zu dieser Selbsttäuschung, zumal die gleichmäßige Betonung hinzukommt. Und nun geschieht das Merkwürdige, daß wir auch aus dem O des mit Glocken zusammengesetzten Wortes Hochzeit das Läuten herauszuhören glauben, und weiter sogar aus großen und hohen. Der Bedeutungsgehalt der Worte Glocken und Hochzeitsglocken hat sich für uns so fest mit den beiden O-Lauten (geschlossen und offen) verbunden, daß auch die O-Laute in den folgenden Worten, gleichgültig, welche Bedeutung diese Worte haben, uns Glockengeläut vortäuschen. Es vollzieht sich also ein doppeltes Hineinhören, ein zweifaches Übertragen von Gedanken und Gefühlen: zuerst vom Sinn eines Wortes auf seinen Lautbestand, dann von diesem Lautbestand auf den gleichen oder ähnlichen anderer Worte. Lautmalerei in diesem Sinne tritt in Prosadichtungen nur selten und ausnahmsweise auf, so daß es nicht angängig ist, deshalb gleich von musikalischem Stil zu sprechen. Um Versdichtungen größeren Umfangs

steht es ebenso. Wohl ließe sich eine Anzahl einzelner Gedichte nennen, die von der Lautmalerei beherrscht sind; ihren Verfassern aber deshalb musikalischen Stil zuzuschreiben, wäre voreilig. Dazu ist man erst dann berechtigt, wenn außer der Lautmalerei im eigentlichen Sinn auch die Lautmetapher eine herrschende Stellung in der Dichtung einnimmt.

Der psychologische Vorgang bei der Lautmetapher ist der gleiche wie bei der Lautmalerei, nur mit dem Unterschied, daß die Sprachlaute nicht Gehörsempfindungen zu versinnlichen scheinen, sondern Vorstellungen und Gefühle aller Art. Ebenso wenig wie bei der Lautmalerei haben wir es hier mit Lautsymbolik der Art zu tun, daß etwa a Befriedigung, Zuversicht, Bewunderung ausdrücke, i Freude und Entzücken, u Furcht und Trauer, o das Erhabene und dergleichen. (Zahlreiche unhaltbare Behauptungen dieser Art, auch über den symbolischen Wert der Konsonanten, bei Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst I*, 206. Vgl. auch Paul Beyer, *Über Vokallautprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren deutschen Lyrik*, Festschrift für Berthold Litzmann, Bonn 1920.)

Rainer Maria Rilkes Dichtung „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ ist so reich an Lautmalereien und Lautmetaphern, daß man ihr musikalischen Stil zusprechen muß. Ich schreibe einige Stellen heraus.

Wachtf Feuer. Man sitzt rundumher und wartet. Wartet, daß einer singt. Aber man ist so müd. Das rote Licht ist schwer. Es liegt auf den staubigen Schuhen. Es kriecht bis an die Kniee, es schaut in die gefalteten Hände hinein. Es hat keine Flügel (S. 12).

Die langen Ü- und I-Laute erhalten dadurch lautmetaphorische Kraft, daß sie sich in müde und liegt mit dem Ausdruck der Müdigkeit und Ruhe verbinden. Sie behalten und steigern diesen Ausdruck in kriecht, Kniee und sogar in Flügel, obwohl dieses Wort an sich wahrlich nicht Ruhe ausdrückt. Selbstverständliche Voraussetzung dabei ist, daß der Leser die Stelle mit dem zutreffenden Ausdruck laut liest oder ihn beim stummen Lesen empfindet.

Sie zögern. Und ist Hast und Hufschlag um sie. Da streift der Marquis den großen rechten Handschuh ab. Er holt die kleine Rose hervor, nimmt ihr ein Blatt. Als ob man eine Hostie bricht.

„Das wird Euch beschirmen. Lebt wohl.“ Der von Langenau staunt. Lange schaut er dem Franzosen nach (S. 14).

Das wiederholte H in Hast und Hufschlag verstärkt den Eindruck des hastigen Aufbruchs. Die A- und Au-Laute in Langenau staunt und Lange schaut lassen das Schauen zu einem staunenden Schauen werden. Kommen Knechte, schwarzeisen wie wandernde Nacht (S. 15).

Hier wird wandernde, eingeschlossen von schwarz und Nacht, ebenfalls zum Ausdruck der Dunkelheit.

Er träumt.

Aber da schreit es ihn an.

Schreit, schreit,

zerreißt ihm den Traum.

Das ist keine Eule. Barmherzigkeit:

der einzige Baum

schreit ihn an: Mann! (S. 17).

Der Ei-Laut in dem Wort schreit, das noch dreimal wiederholt wird, wirkt als Schrei auch in zerreißt, keine Eule, Barmherzigkeit, einzige.

Und über den Hütten steigt steinern ein Schloß (S. 19).

Auch aus steinern fühlt man wegen des gleichen Anlautes stei das Steigen heraus.

Entsprechendes gilt für folgende Beispiele:

Breit hält sich ihnen die Brücke hin. Groß wird das Tor (S. 19).

Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder flirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Taktten: entsprang der Tanz (S. 21).

Draußen jagt ein Sturm über den Himmel hin und macht Stücke aus der Nacht, weiße und schwarze (S. 27).

Vergleicht man diese Beispiele mit den Alliterationen und geordneten Vokalreihen bei Nietzsche, so wird man auch bei Nietzsche hier und da Lautmetaphorik feststellen können, z. B. in der I-Reihe: Eine Begierde nach Liebe ist in mir; aber in Vokalreihen wie Das ist meine Armut, daß meine Hand niemals ausruht vom Schenken läßt sich schwerlich den Vokalwiederholungen eine bestimmte Vorstellung oder Stimmung unterlegen. Hier haben wir absolute Musik, nicht Programmusik.

Glatt — Rauh.

1.

Das Begriffspaar Glatter Stil und Rauher Stil ist in den letzten zwanzig Jahren häufig erörtert worden, freilich meistens unter der Bezeichnung „glatte und harte Fügung“. Den Anstoß gab die Dissertation von Friedrich Norbert von Hellingrath über die „Pindarübertragungen von Hölderlin“. Hellingrath seinerseits greift zurück auf Begriffe der hellenistischen Rhetorik und übernimmt von Dionys von Halicarnas die Teilung des Stils in harmonia austera und glaphyra. Er übersetzt die griechischen Sachausdrücke mit „glatter und harter Fügung“; sprachlich unsauber, denn Hart ist

Gegensatz zu Weich, Glatt Gegensatz zu Rauh. Neben seiner Übersetzung findet sich gelegentlich auch die sprachrichtigere Fassung „Glatt“ und „Rauh“, so in Hugo von Hofmannsthal's Vorrede zu seinem Sammelwerk „Wert und Ehre deutscher Sprache“ (München 1927, S. 9).

Eine erste Erklärung dieses Stilgegensatzes läßt sich ganz vom Phonetischen her gewinnen. Der Leser einer Dichtung, die im glatten Stil verfaßt ist, bewegt sich wie auf einer glatten Bahn, auf der er leicht und schnell dahinschreitet. Er hat keine Schwierigkeiten, stößt nicht mit der Zunge an, und der Hörer hat den Eindruck eines leicht fließenden, glatten Redestroms. Beim rauhen Stil kommt der Leser wie auf rauhem Boden schwer vorwärts. Die Zunge sperrt sich gegen die Sprache, der Redestrom stoßt immer wieder. Hellingrath schenkt leider der phonetischen Seite des Stilgegensatzes wenig Beachtung, obwohl er bei seinem Gewährsmann Wegweiser finden mußte, die ihn auch zu einer phonetischen Betrachtung dieser Stilfrage führen konnten. Denn Dionys erklärt den weichen oder harten, glatten oder rauhen, angenehmen oder herben Klang der Silben und Worte aus der Art ihrer Zusammensetzung aus Vokalen und Konsonanten. Er errichtet eine Stufenleiter der Klangschönheit. Die schönsten Laute sind ihm die langen Vokale, dann folgen die kurzen, dann die Halbvokale und endlich die Konsonanten. Von den sogenannten Halbvokalen ist ihm *l* der süßeste, *r* der edelste; den Nasalen *n* und *m* gibt er mittleren Wert. Das stimmlose *s* empfindet er als unangenehm; es beleidige das Ohr, wenn es häufig verwandt sei. Von allen Konsonanten hält er *p*, *t*, *f* für die häßlichsten (De compositione verborum, Kap. 14 u. 15).

Aus solchen primitiven ästhetischen Wertungen könnte man sich von der modernen Phonetik heraus- und weiterführen lassen zu bedeutameren Kenntnissen. Das hat Hellingrath nicht versucht, auch Hans Koch nicht, der in seiner Bonner Dissertation über „Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges“ die Ergebnisse der Forschung Hellingraths mit gutem Erfolg auf Georges Stil angewandt und ergänzt hat.

Hellingrath findet die Unterschiede zwischen dem glatten und dem rauhen Stil nur in den Beziehungen der Wortinhalte zueinander. „Für uns, die wir von der begrifflich unsinnlichen Seite herkommen, wird als wesentlich erscheinen daß in harter Fügung möglichst das einzelne Wort selbst taktische Einheit sei, in glatter dagegen das Bild oder ein gedanklicher Zusammenhang meist mehrere Wörter sich unterordnend“ (S. 2). Die Frage, wodurch die der harten Fügung eigne Isolierung des Wortes erreicht werde, beantwortet er so: „Wo glatte Fügung einfachste Formen

und Ordnungen, viel gebrauchte Worte, möglichst wenig Auffälliges zeigte, erstaunt die harte durch ungewohnte und fremde Sprache. Der glatten Fügung kam alles darauf an zu vermeiden daß das Wort selbst dem Hörer sich aufdränge. Der sollte gar nicht bis zum Worte gelangen, nur damit verbundene Associationen erfassen die als Factoren das eigentlich Wesentliche Bildhafte oder Gefühlsartige ergeben. Daher mußte das Wort möglichst bescheiden zurücktreten, mit möglichst geringer Spannung dem Zusammenhang sich einordnen. Harte Fügung dagegen tut alles das Wort selbst zu betonen und dem Hörer einzuprägen, es möglichst der gefühls- und bildhaften Associationen entkleidend auf die es dort gerade ankam. Hier wird also in der Wortwahl, auch wo man keine besondere Dichtersprache hat, das Tägliche und Gewohnte vornehmlich aber die hergebrachte Verbindung gemieden, das Schwere, Prangende und die vielsylbige Zusammensetzung gesucht, als welche von selbst Ton und Sinn auf sich lenken " (S. 4/5).

Zwei andere Stilbegriffe mischen sich in Hellingraths Auffassung des glatten und rauhen Stils ein, der Gegensatz des spannungsarmen und spannungsreichen Stils und der des formelhaften und eignen Stils. Wohl ist der rauhe Stil meistens spannungsreich, aber es gibt auch rauhe Stile, die ohne besondere Spannungen sind. Ich nehme einige Verse aus der folgenden Probe der Sprache Georges vorweg:

Das nötige werk der pflicht bleibt stumpf und glanzlos

Und opfer steigt nicht in verruchter zeit . . .

Menge ist wert, doch ziellos, schafft kein sinnbild,

Hat kein gedächtnis —

Hier ist keinerlei Spannung zu fühlen, und doch ist die Fügung hart, der Stil rauh, wie noch zu zeigen sein wird.

Und was das Verhältnis von Glatt und Formelhaft, Rauh und Eigen angeht, so ist zwar mit der formelhaften Sprache stets auch Glätte gegeben, aber nicht notwendig umgekehrt, und ein eigener Stil kann sehr wohl glatt sein.

2.

Zur Veranschaulichung des glatten und des rauhen Stils stelle ich die „Ballade des äußeren Lebens“ von Hugo von Hofmannsthal neben drei Strophen aus Stefan Georges Gedicht „Der Krieg“.

Ballade des äußeren Lebens.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Sädeln, Bäumen, Teichen
Und drohende, und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erblicken?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der „Abend“ sagt:
Ein Wort, daraus Tieffinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

(Hugo v. Hofmannsthal, Ges. Werke I, S. 11.)

Aus dem Gedicht: Der Krieg.

Zu jubeln ziemt nicht: kein triumph wird sein,
Nur viele untergänge ohne würde . .
Des schöpfers hand entwischt rast eigenmächtig
Unform von blei und blech, gestäng und rohr.
Der selbst lacht grimm wenn falsche heldenreden
Von vormals klingen der als brei und klumpen
Den bruder sinken sah, der in der schandbar
Zerwühlten erde hauste wie geziefer . .
Der alte Gott der schlachten ist nicht mehr.
Erkrankte welten fiebern sich zu ende
In dem getob. Heilig sind nur die säfte
Noch makelfrei verspricht — ein ganzer strom.

Wo zeigt der Mann sich der vertritt? das Wort
Das einzig gilt fürs spätere gericht?
Spotthafte könige mit bühnenkronen,
Sachwalter, händler, schreiber — pfiß und zahl.
Auch in verbriefter ordnung grenzen: taumel,
Dann drohnde wirrsal . . da entstieg gestützt
Auf seinen stoß farblosem vororthaus
Der fahlstun unsrer städte ein vergessner

Schmutzloser greis . . der fand den rat der stunde
 Und rettete was die gebärdig lauten
 Schließlich zum abgrundstrand gebracht: das reich . .
 Doch vor dem schlimmen feind kann er nicht retten.

„Sehlt dir der blick für solch ein maaß von opfern
 Und kraft der allheit?“ Diese sind auch drüben.
 Das nötige werk der pflicht bleibt stumpf und glanzlos
 Und opfer steigt nicht in verruchter zeit . .
 Menge ist wert, doch ziellos, schafft kein sinnbild,
 Hat kein gedächtnis — Was fragt sich der Weise?
 Sie troff im schwaß von wolfsahrt, menschlichkeit
 Und hebt nun an das greulichste gemetzel.
 Nach speichel niedrigster umwerbung: geiser
 Gemeinsten schimpfs! . . und was sich eben hezt
 Umkröche sich geschmiegt wenn sich erhöbe
 Surchtbar vor ihm das künftige gesicht.

(Stefan George, Gesamtausgabe IX, S. 31f.)

Ich beginne die Untersuchung der beiden Gedichte mit etwas sehr Äußerlichem, was aber für die Schallform der Gedichte von großer Bedeutung ist: mit dem zahlenmäßigen Verhältnis der Vokale und Konsonanten. Bekanntlich ist der deutschen Sprache oft vorgeworfen worden, sie sei überreich an Konsonanten und daher häßlich. Dieses Werturteil muß man ablehnen. Soviel ist aber gewiß, daß die deutsche Sprache im allgemeinen rauher, herber, härter klingt als etwa die italienische, die wegen der geringeren Anzahl von Konsonanten als glatter empfunden wird. Innerhalb der deutschen Sprache wird also ein Gedicht mit verhältnismäßig wenigen Konsonanten glatter wirken als ein Gedicht mit mehr Konsonanten.

In den drei Strophen aus Georges Gedicht „Der Krieg“ kommen auf 780 Konsonanten 383 Vokale. (Selbstverständlich sind nicht die Buchstaben gezählt, sondern die Laute, sch gilt also als ein Konsonant, z = ts als zwei Konsonanten, ng = genäseltem g als ein Konsonant usw.) Bei George kommen also auf jeden Vokal etwas mehr als zwei Konsonanten (2,06). Natürlich ist dieses Verhältnis in Georges Dichtung nicht immer das gleiche; in manchen Gedichten, besonders des jüngeren George, ist es zugunsten der Vokale verschoben. Das Verhältnis 1 zu 2 ist selbst für die deutsche Sprache außerordentlich hoch, bildet in der Sprache deutscher Versdichtung eine Ausnahme.

In Hofmannsthals „Ballade des äußeren Lebens“ kommen auf 242 Vokale 419 Konsonanten, also auf einen Vokal nur 1,73 Konsonanten. Wem

der Unterschied nicht von Belang zu sein scheint, möge bedenken, daß innerhalb des durch den Lautbestand der deutschen Wörter gegebenen Spielraums wesentlich größere Unterschiede kaum möglich sind.

Mit dieser ersten zahlenmäßigen Angabe ist noch nicht viel gesagt. Wichtiger ist die Frage, welche Konsonanten bevorzugt sind.

Die stimmlosen und stimmhaften Konsonanten verteilen sich folgendermaßen. Bei George kommen auf 343 stimmlose Konsonanten 437 stimmhafte, also auf einen stimmlosen Konsonanten 1,27 stimmhafte. Abgerundet: Auf 4 stimmlose kommen 5 stimmhafte. Bei Hofmannsthal stehen 152 stimmlosen Konsonanten 267 stimmhafte gegenüber, also einem stimmlosen Konsonanten 1,76 stimmhafte. Abgerundet: Auf 4 stimmlose kommen 7 stimmhafte.

Man mache sich klar, was das bedeutet. Der stimmlose Konsonant unterbricht den Stimmtton, der in den Vokalen und stimmhaften Konsonanten erklingt; denn er ist lediglich Geräusch. Jeder stimmlose Konsonant innerhalb eines Sprachganzen zerreißt für einen kurzen Augenblick die Sprachmelodie. Je dichter sich die stimmlosen Konsonanten zusammendrängen, um so häufiger setzt die Sprachmelodie aus, erklingt in um so kürzeren einzelnen Stößen, haend, rauh. Sind die stimmlosen Konsonanten dagegen selten, so erleidet die Sprachmelodie weniger Unterbrechungen und gleitet glatter dahin.

Rechnet man nun das Mehr an Vokalen und an stimmhaften Konsonanten bei Hofmannsthal zusammen und stellt ihm das Weniger an Vokalen und stimmhaften Konsonanten bei George gegenüber, so wird der Unterschied von Glätte und Rauheit schon recht deutlich.

Man kann die Untersuchung noch viel weiter führen. Von allen stimmlosen Konsonanten zeichnet sich das stimmlose s durch Schärfe und weithin hörbare Lautheit aus, und Unterbrechungen des Stimmtons durch diesen Zischlaut werden demnach besonders stark empfunden. Das ist der Grund dafür, daß Dionys von Halicarnas ihn als besonders häßlich empfindet, wenn er häufig verwandt wird. Von den 780 Konsonanten bei George sind 51 stimmlose s (z natürlich mitgerechnet); d. h. auf rund 15 Konsonanten kommt ein stimmloses s. Bei Hofmannsthal sind von 419 Konsonanten 22 stimmlose s, d. h. erst auf 19 Konsonanten kommt ein stimmloses s.

Auch die stimmhaften Konsonanten sind untereinander durchaus nicht gleichwertig in ihrer Bedeutung für Glätte oder Rauheit der Sprache. Das den Stimmtton begleitende Geräusch der stimmhaften Verschlus- und Reibelaute b, d, g, w, s, j ist recht deutlich vernehmbar; zwar unter-

bricht es das Tönen der Stimme nicht, macht es aber stoßweise rauh. Bei den genäselten Konsonanten m und n dagegen und auch beim l ist das Klappgeräusch (denn sie sind ja Arten von Verschlusslauten) so schwach, daß man sich über die vielfach noch übliche Bezeichnung Halbvokale nicht zu wundern braucht. Je zahlreicher also m, n und l im Verhältnis zu den andern Konsonanten auftreten, um so glatter klingt die Sprache, vor allem dann, wenn m, n und l, ohne mit andern Konsonanten sich zu verbinden, den Übergang von einem Vokal zum andern im Wortinnern bilden (viele, vernehmen, Weinen). Das geschieht in Hofmannsthals Gedicht mit 239 Silben 18mal, in Georges Strophen mit 383 Silben 13mal. Auf 100 Silben bei Hofmannsthal kommt also 7,53mal die Silbenverbindung l, m oder n, auf 100 Silben bei George nur 3,39mal.

Ich will dem Leser nicht länger mit meinen Zahlenzusammenstellungen von Konsonanten lästig fallen. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß die harten Verschlusslaute p und k bei George viel häufiger vorkommen als bei Hofmannsthal. Dionys von Halicarnas hält sie und t für die häßlichsten aller Konsonanten, offenbar, weil sie wie mit einem Knall das Tönen der Stimme abbrechen. Auch der verschiedene Wert der Konsonantenverbindungen, die bei George häufiger ein Zusammenprallen wesensfremder und bei Hofmannsthal ein Ineinandergleiten verwandter Laute sind, sei nur erwähnt.

Aber über die Silbigkeit der Wörter muß ausführlicher gesprochen werden. In der Umgangssprache schließen sich mehrere zusammengehörige einsilbige Worte zu einem einzigen Wortblock zusammen; im langsamen und gepflegten Vortrag verbietet sich dies oft. Demnach werden, je mehr einsilbige Wörter in der Dichtung begegnen, um so mehr Pausen vorhanden sein, in denen der Ton der Stimme sowie jegliches Konsonantengeräusch verstummt. Die vielen Pausen und die kurze Dauer der zwischen ihnen tönenden Lautgruppen machen die Sprache stoßend, stoßend, rauh. Zahlreiche mehrsilbige Wörter verringern die Zahl der Pausen und machen die Sprache glatter.

Hofmannsthals Gedicht besteht aus 75 einsilbigen Wörtern, 64 zweisilbigen und 12 dreisilbigen; die einsilbigen und mehrsilbigen halten also einander die Waage. Bei George stehen 149 einsilbige Wörter gegenüber 67 zweisilbigen und 32 Wörtern von 3 oder 4 Silben; auf 2 mehrsilbige kommen also 3 einsilbige. Nun könnte man einwenden, bei George schwinde das Mehr der durch die einsilbigen Wörter bewirkten Pausen wieder unter der Wirkung der zahlreicheren drei- und vier- und mehrsilbigen Wörter.

Aber erstens ist der Ausgleich weit davon entfernt, vollständig zu sein, und zweitens sind viele der drei- und vierSilbigen Wörter im Gegensatz zu denen bei Hofmannsthal schwere und rauhe Wortzusammensetzungen, die wirklich nicht den Eindruck glatten Dahingleitens machen. Man vergleiche auf der einen Seite makelfrei, Sachwalter, vororthaus, Schmuckloser, abgrundsrand und auf der andern Seite verderben, vernehmen, Erbleichen. Endgültig entscheidend über die Zusammengehörigkeit der mehrsilbigen Wörter zum glatten oder rauhen Stil ist erst der Rhythmus.

Vom Rhythmus nur das Wichtigste. Decken sich Metrum und Rhythmus durchweg, so wirkt die Verssprache glatter, als wenn sie sich gegeneinander verschoben. Folgen betonte und unbetonte Silben in regelmäßigem Wechsel aufeinander, so ist der Rhythmus glatt. Stoßen dagegen betonte Silben, Silben mit Haupt- oder Nebenton, häufig zusammen, so klingt der Rhythmus uneben.

Vergleicht man daraufhin unsere beiden Beispiele, so findet man bei Hofmannsthal nur wenige Ausnahmefälle, wo das Wort in der Verssetzung einen Akzent verlangt. Es sind die Verse:

die von nichts wissen, wachsen auf und sterben

Und dennoch sagt der viel, der „Abend“ sagt:

Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Bei George dagegen häufen sich solche Stellen.

Zu jubeln ziemt nicht: kein triumph wird sein

Des schöpfers hand entwischt rast eigenmächtig

Unform von blei und blech, gestäng und rohr.

Der selbst lacht grimm wenn falsche heldenreden

In dem getob. Heilig sind nur die säfte

Spotthafte könige mit bühnenkronen

Sachwalter, händler, schreiber — pfiß und zahl

Dann drohnde wirrsal . . da entstieg gestützt

Auf seinen stock farblosem vororthaus

Schmuckloser greis . . der fand den rat der stunde

Schließlich zum abgrundsrand gebracht: das reich

Menge ist wert, doch ziellos, schafft kein sinnbild

Hat kein gedächtnis — Was fragt sich der Weise

Furchtbar vor ihm das künftige gesicht.

In diesem Zusammenhang noch einige Worte über die mehrsilbigen Wörter. Bei George sind sie zum großen Teil Wortzusammensetzungen, die aus schweren, gefüllten Silben bestehen: Unform, schandbar,

spotthafte, sachwalter, farblosem, vororthaus, schmuckloser, abgrundsrand, allheit, glanzlos, sinnbild, wolfahrt. Wenn man auch nicht von allen behaupten kann, daß in ihnen Haupt- und Nebensatz zu= zusammenstoßen, so geht doch allen diesen Silben in der Senkung die flüchtige Leichtigkeit der Silben mit dem dumpfen e-Laut vollständig ab, die bei Hofmannsthal so zahlreich sind und seinem Rhythmus so glatten Fluß verleihen.

Das gilt natürlich nicht nur für die Wortzusammensetzungen, es gilt für alle Silben in der Versenkung. In Hofmannsthal's Gedicht ist in 59 von 129 Versenkungen Silbenträger das dumpfe e. (Die Endsilbe in drohende, die auf eine Hebung fällt, ist nicht mitgerechnet.) Bei George haben von 202 Senkungen 67 dumpfes e. (Auch hier sind die dumpfen e in der Vershebung nicht mitgezählt.) Das heißt also: Bei Hofmannsthal ist rund jede dritte Senkung eine Silbe mit dumpfem e, bei George erst jede vierte.

Von den Pausen war schon bei der Betrachtung der Silbigkeit der Worte die Rede. Das waren die kurzen Pausen. Noch wichtiger sind die langen Pausen, die Fugen der Satzgebäude. Georges Verkürzung und Zusammendrängung der Satzkonstruktion, von der noch gesprochen werden muß, hat durchschnittlich kurze Sätze und Satzglieder zur Folge, also zugleich zahlreiche Pausen. Daß durch zahlreiche Pausen und entsprechend kurze Lautgruppen die Rede einen rauhen, harten, wuchtigen Klang erhält, hat uns Klopstocks Prosa schon gezeigt. Das Enjambement, das mitten in den Vers eine lange Pause hineinreißt, macht die Rauheit in der Versdichtung noch fühlbarer als in der Prosa. In Hofmannsthal's Gedicht kommen lange Binnenpausen nicht vor. Bei George dagegen liegt der Satzabschluß häufig in der Versmitte.

Erkrankte welten fiebern sich zu ende

In dem getob. / Heilig sind nur die säfte

Wo zeigt der Mann sich der vertritt? / das Wort

Das einzig gilt fürs spätere gericht?

Dann drohnde wirrsal / . . da entstieg gestützt

Schmuckloser greis / . . der fand den rat der stunde

„Fehlt dir der blick für solch ein maass von opfern

Und kraft der allheit?“ / Diese sind auch drüben.

Menge ist wert, doch ziellos, schafft kein sinnbild,

Hat kein gedächtnis / — Was fragt sich der Weise?

Nach speichel niedrigster umwerbung: geifer

Gemeinsten schimpfs! / . . und was sich eben hezt

Durch Zahl und Dauer der Pausen ist nun auch die Sprachmelodie mitbestimmt. Während sie in den Versen Hofmannsthals ruhig ausschwingt, klingt sie in den Versen Georges zäsig.

3.

In der Schicht der Worte und ihrer Bedeutungsgehalte sind ähnliche Beobachtungen zu machen wie in der der Laute und des Rhythmus. Und zwar werden Glätte und Rauheit des Stils hier ebenfalls erstens durch den besonderen Charakter der Teileinheiten der Rede herbeigeführt — diesmal also der Worte — zweitens durch die Bindungen zwischen den Teileinheiten, und zwar Glätte durch zahlreiche glatte Bindungen, Rauheit durch Mangel an solchen. Beim rauhen Stil empfinden wir jene starke „Isolierung“ der Worte, von der Hellingrath und Koch sprechen, eine Selbstbegrenzung und Abgeschlossenheit der Worte in sich, einen Mangel an Wirkungen und Beziehungen ihrer Bedeutungsgehalte über sich hinaus auf andere Worte. Es erheben sich für den Hörer und Leser Schwierigkeiten, „sich vom jeweiligen Wort zu lösen und dem kommenden sich zuzuwenden. Ein jedes hält den Hörer fest, der an ihm haftet und es für sich empfinden muß“ (Koch S. 54). Für den rauhen Stil hat Koch eine solche Fülle sprachlicher Erscheinungen erläutert, durch die das einzelne Wort hervorgehoben und gegen andere abgegrenzt wird, daß ich hier nicht viel Neues mehr zu sagen habe. Ich zeige die wichtigsten an der Probe aus Georges Gedicht „Der Krieg“ und benutze für die Darstellung des glatten Stils weiterhin Hofmannsthals „Ballade des äußeren Lebens“.

Was zunächst die Gestalt der Worte angeht, so ist bei Hofmannsthal nichts Auffälliges zu entdecken, abgesehen von irgend (nimmer suchen irgend Ziele), das hier wohl in seiner ursprünglichen örtlichen Bedeutung irgendwo verwandt ist. Bei George dagegen finden sich mehrere Wörter, die vom Üblichen dadurch abweichen, daß ihr Lautbestand verkürzt ist: ziemt (geziemt) — grimm (grimmig) — geziefer (Ungeziefer) — getob (Getobe) — pfiff (Pfiffigkeit) — zahl (Anzahl) — schwatz (Geschwätz). Dabei ist es durchaus nicht erforderlich, daß die Kürzung von George selber stammt; es genügt, daß er von zwei nebeneinander geltenden Wortformen die ungewohnte wählt. Die gewählte Wortform ist, eben weil sie ungewohnt ist, unzugänglich, unhandlich, sperrig. Der Leser faßt sie und ihren Sinn nicht sogleich, seine Aufmerksamkeit wird auf dieses einzelne Wort besonders hingelenkt, er muß sich eine Weile mit ihm beschäftigen, er kann sich nicht sofort von ihm los-

lösen und den folgenden zuwenden. Die Aufnahme wird dann besonders langwierig, wenn der allgemeine übliche Sprachgebrauch mit den betreffenden Wortgestalten eine andere Bedeutung verbindet. Ziemt und geziemt, geziefer und Ungeziefer decken sich in ihrer Bedeutung, nur daß die kürzeren Formen vornehmer sind. Dagegen grimm (in Georges Rechtschreibung auch als Substantiv möglich), zahl und pfiff bedeuten in der üblichen Redeweise etwas anderes, als was hier gemeint ist, und das macht den Leser stutzen und verweilen.

Außer der Gestalt und dem Bedeutungsgehalt des Wortes kommt für Glätte und Rauheit des Stils auch seine syntaktische Verwendung in Betracht. Auch in dieser Hinsicht bietet Hofmannsthals Gedicht nichts Ungewöhnliches, wodurch der Leser ins Stoßen geraten könnte. Auffällig bei George dagegen ist das intransitive Verb fiebern, das reflexiv gebraucht wird: fiebern sich zu ende; ferner die Verben vertreten, gelten und das Adjektiv wert, die der notwendigen Ergänzungen ermangeln:

Wo zeigt der Mann sich der vertritt? das Wort

Das einzig gilt fürs spätere gericht?

Menge ist wert

Auch die Wortstellung kann ein einzelnes Wort aus dem Zusammenhang hervorheben und es dem Hörer aufdrängen, und zwar das Wort als Sinnträger und als Schall. Hofmannsthal liebt dergleichen Aufdringlichkeiten nicht, seine Wortstellung ist durchaus die übliche. Das aufschlußreichste Beispiel bei George ist folgendes:

Und rettete was die gebärdig lauten

Schließlich zum abgrundsrand gebracht: das reich . .

Der Doppelpunkt wirkt hier, wie auch sonst bei George sehr häufig, als Pausenzeichen (Koch S. 59 ff.). In der üblichen Wortstellung rettete das reich, das die gebärdig lauten . . . würde die Pause und die durch Pause und Wortstellung bewirkte aufdringliche Sprachmelodie verschwinden, die das Wort das reich aus der Umgebung herausreißen und hochheben.

Im Kapitel „Ruhig – Bewegt“ sind die Ausdruckswerte des Substantivs und des Verbs als grammatischer Kategorien erörtert worden. Ich muß hier darauf zurückkommen und das Gesagte ergänzen; denn auch für die Glätte und Rauheit des Stils sind Verb und Substantiv bedeutungsvoll. Starkes Überwiegen des Substantivs ist im allgemeinen ein Zeichen des ruhigen Stils, das Verb dagegen ist Ausdruck der Bewegung. Aber das Verb bewirkt auch Glätte des Stils, weil es die Substantive verbindet.

Das ungezwungen Verbundene wirkt glatt, Unverbundenes steht starr nebeneinander und wirkt rauß. Das Substantiv weist im allgemeinen nicht aus sich heraus, sein Sinn ist in sich abgeschlossen. Aus dem Verb dagegen drängen Kräfte rückwärts und vorwärts: es weist einerseits auf das Subjekt als die Herkunft der Bewegung, anderseits auf das Objekt als das Ziel der Bewegung.

Eine Statistik, erhoben an den beiden Gedichten von Hofmannsthal und George, ergibt, daß Substantiv und Verb bei Hofmannsthal sich ungefähr die Waage halten. (Als Substantive sind auch die substantivierten Infinitive mitgezählt, als Verben auch sein, nicht dagegen die Partizipien). In Georges Gedicht dagegen ist die Anzahl der Substantive genau doppelt so groß wie die der Verben.

In die Augen springt diese Überzahl der Substantive in den Nominalsätzen, in denen zahlreiche Substantive ohne syntaktische Bindeglieder hart aufeinanderstoßen.

Spotthafte könige mit bühenkronen,

Sachwalter, händler, schreiber — pfiß und zahl.

Auch in verbrieftor ordnung grenzen: taumel,

Dann drohende wirrsal . .

Nach speichel niedrigster umwerbung: geifer

Gemeinsten schimpfs! . .

Wo der allgemeine Sprachgebrauch einen Satz, Haupt- oder Nebensatz, vorziehen würde, finden wir bei George oft eine nominale Bestimmung oder ein unflektiertes Partizip.

Des schöpfers hand entwischt rast eigenmächtig

Uniform von blei und blech

Heilig sind nur die säfte

Noch makelfrei verspritzt — ein ganzer strom.

Nach speichel niedrigster umwerbung: geifer

Sprachmittel, die mehr der Syntax als dem Bedeutungsgehalt dienen, werden vielfach ausgemerzt, vor allem der Artikel.

Zu jubeln ziemt nicht: kein triumpf wird sein (es)

rast eigenmächtig Uniform — da entstieg . . . farblosem vororthaus — kraft der allheit — opfer steigt nicht — Menge ist wert — Nach speichel u. a.

Die asyndetische Reihe ist bei George die Regel, und wie die Worte folgen auch die Sätze häufig verbindungslos aufeinander. In den 36 Versen Georges kommt die Konjunktion und nur 10 mal vor, in den 22 Versen Hofmannsthals nicht weniger als 24 mal.

So ist in Georges Sprache alles Leichte, Biegsame, Verbindende ausgemerzt, der Satzbau ist dicht, die Sätze sind überfrachtet, die sinnschweren Worte stoßen hart aufeinander. In der Sprache Hofmannsthals wechselt Schweres mit Leichtem ab, bedeutungsarme Zwischenglieder verbinden die sinnschweren Worte. Wenn bei Hofmannsthal einmal mehrere Substantive ohne Zwischenglieder aufeinander folgen, so sind sie grammatisch gleichsinnig und gehören begrifflich zusammen: Fackeln, Bäumen, Teichen — Lachen, Weinen. In Georges Gedicht dagegen stoßen mehrmals Substantive mit verschiedener grammatischer Funktion hart aufeinander:

Sachwalter, händler, schreiber — pfiß und zahl.

Auch in verbrieftor ordnung grenzen: taumel

Nach speichel niedrigster umwerbung: geifer.

Einhellig — Vielhellig.

1.

Die Stilbegriffe Einhellig und Vielhellig beschließen die Gruppe der gegensätzlichen Ausdruckswerte, die durch die Beziehungen der Worte zueinander bedingt sind. Eigentlich müßte ihre Erörterung sogar an den Schluß des ganzen Buches verwiesen werden; denn der einhellige und der vielhellige Stil haben keine eignen Stilformen, keine nur ihnen zukommenden sprachlichen Erscheinungen, die ihnen ihr Gepräge gäben; vielmehr können Sprachformen aller möglichen Ausdruckswerte sich zum einhelligen und noch leichter zum vielhelligen Stil zusammenfinden. Nicht auf die Eigenart der Sprachformen kommt es hier an, sondern auf die Art ihres Zusammenwirkens, ihr Aufeinanderabgestimmtsein oder ihre Unstimmigkeit.

Eine erschöpfende Darstellung der Ausdruckswerte Einhellig und Vielhellig setzt die Kenntnis aller Stilformen und aller übrigen Ausdruckswerte voraus. Wenn ich sie trotzdem schon hier erörtere, an der Stelle, die ihnen von meinem System angewiesen ist, so ist das ohne viel ärgerliches Vorwegnehmen möglich, weil die noch zu besprechenden vier Paare von Ausdruckswerten wenig Veranlassung geben, neue, bisher nicht erläuterte sprachliche Erscheinungen aufzuzeigen.

Einhellig ist ein Sprachstil, wenn die einzelnen Stilformen und die mit ihnen gegebenen Ausdruckswerte eine einheitliche Wirkung tun, wenn sie sich zu einer Harmonie der Laute sowie der Vorstellungen und Ge-

fühle, zu einem „Hall“ also, zusammenfinden. Natürlich ist es wohl möglich, daß die Ausdruckswerte innerhalb eines größeren Zusammenhangs wechseln, wenn nämlich der wechselnde Gehalt andersgeartete Stilformen und Ausdruckswerte bedingt. So können innerhalb derselben Dichtung, innerhalb derselben Rede Begrifflichkeit und Sinnlichkeit, Knappheit und Breite, Ruhe und Bewegung, sogar Schlichtheit und Ausstattung abwechseln, ohne daß die Einhelligkeit des Stils erheblich gestört wird; vorausgesetzt natürlich, daß dieser Wechsel in den Motiven, Charakteren, Landschaften, Naturvorgängen, Stimmungen usw. begründet ist. Immerhin wird man einen so bedingten wechselnden Stil nicht gerade als ein Muster des einhelligen Stils ansehen dürfen. Und findet der Stilwechsel dieser Art innerhalb derselben Dichtung gar zu häufig statt, so kann es fraglich werden, ob man dann nicht richtiger von vielhelligem Stil spricht. Beginnt dagegen beispielsweise eine erzählende Dichtung mit einer Rückschau auf die Dorfabel und wird diese Rückschau begrifflich, knapp und in ruhiger und schlichter Sprache gegeben, so ist es durchaus mit Einhelligkeit des Stils verträglich, wenn der Hauptteil der Erzählung in breiter Ausführung erscheint, mit allen Mitteln des sinnlichen Stils, bewegt, ja stürmisch, und ausgestattet mit Prunk und Sprachmusik.

Vielhelligkeit im eigentlichen Sinne, im Sinne von verwirrender Fülle, Uneinheitlichkeit und Disharmonie der sprachlichen Formen, wird empfunden, wenn unverträgliche und gegensätzliche Ausdruckswerte rasch nacheinander wirken, sich mischen, einander entgegenarbeiten und sich gegenseitig beeinträchtigen. Zur besseren Erklärung dieses Stilbegriffs sei ausnahmsweise einmal auf die wichtigsten Gründe der Vielhelligkeit hingewiesen. Sie sind mannigfaltig: 1. Neues Denken und Fühlen, für das die Sprache noch nicht ausreichende Ausdrucksmittel zur Verfügung gestellt hat. 2. Widerstreit zwischen naturhaftem Stilgefühl und bewußtem Formwillen. 3. Zwierspältigkeit, Zerrissenheit der Seele des Schriftstellers. 4. Geistige Wandlung des Schriftstellers während der Arbeit an der gleichen Dichtung, besonders bei langwieriger, zeitweilig unterbrochener Arbeit. 5. Bei nichtdichterischen Schriften Unselbständigkeit, die sich in häufigen Zitaten und Belegstellen verrät. 6. Willkürliche Laune.

Was die Bezeichnung dieses Stilbegriffspaares angeht, so habe ich geschwankt zwischen Einhellig – Vielhellig und Harmonisch – Disharmonisch, habe aber schließlich Harmonisch abgewiesen, weil mit diesem Wort die Begriffe Ruhe und Abgeklärtheit, Ausgeglichenheit verknüpft sind, die

hier stören können. Mißhellig für Vielhellig wäre in vielen, ja den meisten Fällen berechtigt, aber sicherlich nicht in allen. Außerdem soll unbedingt vermieden werden, mit den Bezeichnungen Tadel auszudrücken.

2.

Es ist nicht nötig, besondere Beispiele des einhelligen Stils zu bieten. Es genügt, auf einige Proben hinzuweisen, die bereits zur Erläuterung verschiedener Ausdruckswerte gedient haben. Mit dem Abschnitt aus Goethes „Wahlverwandtschaften“ konnten sowohl der begriffliche wie der mindernde (dämpfende) und der ruhige Stil veranschaulicht werden. Auch wurde schon darauf hingewiesen, wie eng verwandt die Ausdruckswerte Ruhig und Mindernd sind. Ihre Stilmerkmale sind zum Teil dieselben. Daß der begriffliche Stil seiner Natur nach der ruhigen Darstellung zuneigt, liegt im Wesen des Begriffs und seines sprachlichen Ausdrucks, des abstrakten Substantivs, das zugleich als Beleg des begrifflichen wie des ruhigen Stils gelten darf. Auch die Stilbegriffe Knapp und Begrifflich gehören eng zusammen, da eine Hauptart des knappen Stils („Einfachen“) auf dem Zusammenfassen der Einzelwesen zur Gattung, der Teilvorstellungen zur Gesamtvorstellung, der Beispiele zum Begriff beruht. Eine zweite Probe der Sprache Goethes, einige Prosasprüche, an der ich die Schlichtheit seines Stils aufzuzeigen suchte, erwies, daß schlichter Stil immer knapp ist, wenn auch keineswegs knapper Stil stets schlicht zu sein braucht. Die Ausdruckswerte Begrifflich, Mindernd, Ruhig, Knapp und Schlicht stehen also im besten Einvernehmen miteinander, sie wirken zu einem einhelligen Stil zusammen.

Der Abschnitt aus Schillers Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ konnte dazu dienen, die Sprachformen des klaren und des bestimmten Stils aufzuzeigen; es waren zum Teil die gleichen, z. B. die Negation und die Antithese. Bestimmter Stil ist leicht laut und heftig, jedenfalls tritt er nicht leise auf. Er ist also dem steigernden nicht wesensfremd. In der Probe aus den „Räubern“ waren Sprachformen des steigernden Stils leichter aufzuzeigen als in der philosophischen Schrift, wiewohl auch sie keineswegs ohne Steigerung ist. Daß eine bestimmte und steigernde Sprache zugleich reich an Spannungen sein kann, leuchtet ohne weiteres ein. Die leidenschaftliche Heftigkeit der Aussage ist den bestimmten, steigernden und spannungsreichen Sprachformen gemeinsam. Die Ausdruckswerte des Sprachstils Schillers Klar, Steigernd, Bestimmte und Spannungsreich (mit denen sein Stil natürlich noch nicht

genügend gekennzeichnet ist) verbinden sich also aufs beste miteinander, wirken zusammen zu einem einhelligen Stil.

Es gibt Ausdruckswerte, die zum Teil durch die gleichen Sprachformen bedingt sind, die also miteinander verwandt sind, manche so eng verwandt wie Mutter und Kind, so daß der eine ohne den anderen nicht denkbar ist. So ist mit Höheit des Stils stets zugleich Abstand gegeben, mit Schlichtheit stets Knappheit, mit Ausstattung stets Breite. Einhelligkeit des Stils ist ferner möglich bei Ausdruckswerten, die wesenfremd sind und nichts miteinander gemeinsam haben, derart, daß eine Verbindung des einen auch mit dem Gegensatz des anderen möglich ist. So kann breiter Stil sowohl sinnlich (Holz=Schlaf) als auch begrifflich (Gottsched) sein, der sinnliche kann ruhig (Holz=Schlaf) oder bewegt (Liliencron) sein.

3.

Für die Vielhelligkeit des Stils, entstanden also durch das Zusammenwirken von unverträglichen Ausdruckswerten, haben wir auch bereits Beispiele kennengelernt.

Ziglers Roman „Asiatische Banise“ ist im ausgestatteten und steigernden Stil geschrieben. Unsere Probe (S. 175) ist überladen mit übertreibenden Worten und Wendungen, in denen sich eine rasende Leidenschaft auszupprechen scheint. Unvereinbar damit ist die langatmige, wohlgeleszte, logisch aufgebaute Rede: Dero schönheit . . . Ihre schönheit, sage ich . . . Ihre schönheit, sage ich nochmahls. Die letzten Worte dieser Rede klingen beinahe wie der Schlußsatz eines schriftlichen Gesuches nach dem Muster zeitgenössischer Briefsteller: Wie sie mich nun als den grundstein ihrer wohlfahrt wohl zu betrachten hat; also versuche ich mich geneigter gegenhuld und erwünschter vergnügung von ihrer güte, versichernde, daß sie diese danckbarkeit zu einem engel machen werde. Auch sonst ist diese gewollte Sprache der Leidenschaft recht papieren.

Ein ähnlicher Widerspruch rationaler und irrationaler Sprachmittel konnte in Gottscheds Stil festgestellt werden.

Die Aphorismen Friedrich Schlegels (S. 83 f.) habe ich als Beispiel des dunklen Stils gedeutet. Aber viele von ihnen treten in der Form der Definition auf, die eigentlich ein Mittel des Klärens und Erklärens ist. An Klopstocks Sprache erkannten wir die Definition auch als Erscheinung des bestimmten Stils. Friedrich Schlegels Stil weist außerdem noch andere Sprachformen des bestimmten Stils auf, z. B. entschiedene Worte und Wendungen wie schlechthin unergründlich — überall

ins Unendliche — Jeder vollständige Mensch — das allein Nützliche — welches ebensoviel heißt — erscheint die Religion notwendig als Mythologie. Bezeichnend für die betonte Sicherheit des Auftretens ist auch die Häufigkeit des bestimmten Artikels an Stellen, wo der Leser den unbestimmten erwarten möchte oder irgendeinen Zusatz, der eine Ausnahme zuläßt. Wie unbedingt und uneingeschränkt klingen seine Behauptungen, etwa: Wer Religion hat, wird Poesie reden. Und wie leicht lassen sie sich doch anfechten! Sie verdienen, mit aller Vorsicht und reicher Begründung vorgebracht zu werden. Die innere Glaubenheit nimmt die Maske des bestimmten Stils vor, eine Maske, die von der Ironie zuweilen weggezogen wird. Bei Th. Mann lernten wir die Ironie als Erscheinung des flauen Stils kennen.

Vielhellig ist auch die Sprache Jean Pauls. Da wird die Stimme inbrünstigen Gefühls plötzlich von Hohngelächter übertönt, der Ausdruck lyrisch-weicher Empfindung wird unerwartet durch einen Wiß oder eine Platttheit unterbrochen, Brocken schrullenhafter Gelehrsamkeit werden dazwischen ausgeschüttet. Als Beispiel gebe ich Anfang und Ende von Nr. 36 aus dem dritten Bändchen der „Flegeljahre“, betitelt „Kompaßmuschel, Träume aus Träumen“. Die wichtigsten Stellen, von denen die Einheitlichkeit des Stils gestört wird, sind gesperrt gedruckt.

Auf der hellen Gasse war dem aus dem Zablotschen Hause wankenden Notar, als sei ihm etwas aus den Händen gezogen, etwa ein ganzer brennender Christbaum oder eine Himmelsleiter, die er an die Sonne anlegen wollen. Plötzlich sah er — ohne zu fassen, wie — die böse Aftersängerin oder Pukjungfer des Generals und vor ihr Wina gehen, in die katholische Kirche. Letztere macht' er ohne Umstände zur Simultankirche und trat der zarten Nonne nach, um von ihr die Zeile: „Wann, o Schicksal, wann wird endlich“ fortsingen zu hören; denn sein inneres Ohr hörte sie noch ganz deutlich auf der Gasse.

Im Tempel fand er sie knieend und gebogen auf den Stufen des Hochaltars, ihr schmutzloser Kopf senkte sich zum Gebet, ihr weißes Kleid floß die Stufen herab. — Der Meßpriester in wunderlicher Kleidung und Bedienung machte geheimnisvolle Bewegungen — die Altarlichter loderten wie Opferfeuer — ein Weihrauchwölkchen hing am hohen Fensterbogen — und die untergehende Sonne blickte noch glühend durch die obersten bunten Scheiben hindurch und erleuchtete das Wölkchen — unten im weiten Tempel war es Nacht. Walt, der Lutheraner, dem ein betendes Mädchen am Altare eine neue himmlische Erscheinung war, zerfloß fast hinter ihrem Rücken in Licht und Feuer, in Andacht und Liebe. Als wäre die heilige Jungfrau aus dem beflamnten Altarblatte, worauf sie gen Himmel stieg, herabgezogen auf die Stufen, um noch einmal auf der Erde zu beten, so heilig-schön sah er das Mädchen liegen. Er hielt es für Sünde, fünf Schritte weiter vorzutreten und der Beterin gerade ins fromme Angesicht zu sehen, obgleich diese fünf Schritte ihn fünf goldne Sprossen auf der Himmelsleiter höher gebracht hätten. Zulezt zwang ihn sein Gewissen,

gar selber, wiewohl er protestantisch dachte, hinter den stillen Gebeten einige eigne leichte zu verrichten; die Hände waren schon längst gehörig gefaltet gewesen, eh er nur darauf gedacht, etwas dazu zu beten.

Es ist aber zu glauben, daß in der Welt hinter den Sternen, die gewiß ihre eignen, ganz sonderbaren Begriffe von Andacht hat, schon das unwillkürliche Händefalten selber für ein gutes Gebet gegolten, wie denn mancher hiesige Handdruck und Lippendruck, ja mancher Fluch droben für ein Stoß- und Schußgebet kursieren mag, indes zu gleicher Zeit den größten Kirchenlichtern hienieden die Gebete, die sie für den Druck und Verlag ohne alle Selbstücksichten bloß für fremde Bedürfnisse mit beständiger Hinsicht auf wahre männliche Kanzelberedsamkeit im Manuskripte ausarbeiten, droben als bare Flüche angeschrieben werden (Werke VI, S. 241f.).

Walt begleitete — bei seinen innern Bewegungen, deren Blutkügelchen wie höhere Kugeln einen freien Himmel zum Bewegen brauchten — den Bruder nach Hause. Dieser begleitete erfreut wieder jenen, Walt wieder diesen, um vor Winas Fenster auf dem Heimwege vorbeizukommen. So trieben sie es oft, bis der Notarius siegte.

Einsam unter dem breiten Sternenhimmel konnt' er die glühende Seele recht ausdehnen und abfühlen. „Sollt' ich denn den romantischen, so oft gedichteten Fall jetzt wirklich in der Wirklichkeit erleben, daß ich liebte?“ sagte er. „Nun so will ich“ — setzt' er dazu, und der bisher winterlich eingepuppte, gefrorne Schmetterling sprengte die Puppenhülle weit ab und fuhr auf und wiegte feuchte Schwingen — „lieben wie niemand und bis zum Tod und Schmerz — denn ich kann's ja gut, da sie mich nicht kennt und nicht liebt und ich ihr nichts schade und sie sehr von Stand ist und jetzt vollends auf einen Monat verreiseth. Ja, es sei ihr ganz und voll hingereicht, das unbekannte Herz, und wie unterirdischen Göttern will ich ihr schweigend opfern. O, ich könnte diese Sterne für sie pflücken zum blühenden Juwelenstrauß und weiche Lilien aus dem Monde darein binden und es in ihrem Schlasse neben ihr Kissen legen; wüßt' es auch kein Wesen, wer es getan, ich wäre zufrieden.“

Er ging die Gasse herab an Zablos's Haus. Alle Lichter waren ausgelöscht. Eine kernschwarze Wolke hing sich über das Dach; er hätte sie gern herabgerissen. Alles war so still, daß er die Wanduhren gehen hörte. Der Mond schütete seinen fremden Tag in die Fenster des dritten Stockwerks. „O wär' ich ein Stern“ — so sang es in ihm, und er hörte nur zu — „ich wollte ihr leuchten; wär' ich eine Rose, ich wollte ihr blühen; — wär' ich ein Ton, ich dräng' in ihr Herz; — wär' ich die Liebe, die glücklichste, ich bliebe darin; ja, wär' ich nur der Traum, ich wollt' in ihren Schlummer ziehen und der Stern und die Rose und die Liebe und alles sein und gern verschwinden, wenn sie erwachte.“

Er ging nach Hause zum ersten Schlaf, und hoffte, daß ihm vielleicht träume, er sei der Traum (S. 246f.).

Noch greller klingen in Heines Prosa mißhellige Töne zusammen. Überraschend wechseln unverträgliche Stile miteinander und durchdringen einander in Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. Daß da der hohe Stil unvermittelt mit dem niedrigen wechselt, ist schon gesagt.

Geradezu verblüffend ist es, wenn der epische Bericht durch eine sachliche medizinische oder physikalische Belehrung unterbrochen wird. So wird in der Schilderung von Franz Biberkopfs ersten erotischen Erlebnissen nach seiner Entlassung eine trocken=sachliche Belehrung über sexuelle Potenz und Erregung eingeschoben, die fast einem medizinischen Lehrbuch entnommen sein könnte, mit Aufzählung 1. 2. 3. (S. 36). Zur Schilderung der Ermordung Idas durch Franz werden sogar physikalische Formeln herangezogen:

Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen:

Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt). Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt:

$$f = c \lim \frac{\Delta v}{\Delta t} = cw.$$

Die durch die Kraft bewirkte Beschleunigung, also den Grad der erzeugten Ruhestörung, spricht die Formel aus:

$$\Delta v = \frac{1}{c} f \Delta t.$$

Danach ist zu erwarten und tritt tatsächlich ein: Die Spirale des Schaumschlägers wird zusammengepreßt, das Holz selbst trifft auf. Auf der andern Seite, Trägheits-, Widerstandsseite: Rippenbruch 7.—8. Rippe, linke hintere Achsellinie (S. 110f.).

III. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zur gesamten Sprache.

Gesprochen — Geschrieben.

1.

Die Gruppe der Ausdruckswerte, der die Begriffspaare Gesprochen — Geschrieben und Formelhaft — Eigen angehören, sind gegeben durch die Beziehungen der Sprache eines Schriftstellers, eines Schriftwerks zu der Sprache in ihrer Gesamtheit. Sie lassen sich auffassen als sprach=ästhetische Antworten auf die sprachpsychologische Frage: Wie steht der ein=

zelne zur Sprache? Wie verhält sich die im einzelnen Schriftwerk festgelegte Sprachwirklichkeit zu den unendlichen Möglichkeiten der Sprache?

Es kann sein, daß in einem Schriftwerk nur verhältnismäßig wenige dieser Möglichkeiten in die Wirklichkeit übersetzt sind, daß z. B. nur ein recht kleines Maß des Wortschatzes ausgeschöpft ist. Das kann an Unkenntnis und mangelnder Sprachkraft liegen, aber auch in Strenge und wählerischem Verzicht begründet sein. In dem einen Falle könnte man von einem armen Sprachstil reden, im andern von einem sparsamen. Der hohe Stil ist in dieser Hinsicht ein sparsamer Stil. Es kann aber auch sein, daß ein Schriftsteller wahllos oder sprachbeseßsen nach allen Sprachmöglichkeiten greift, daß fast die gesamte Sprache seiner Zeit in seinen Schriften verkörpert zu sein scheint. Da wäre von einem reichen oder auch verschwenderischen Stil zu sprechen.

Belege für diese gegensätzlichen Stile zu bieten, scheint mir unnötig. Ihre Merkmale liegen auf der Hand. Außerdem war schon mehrmals Veranlassung, von ihnen in anderm Zusammenhang zu reden, z. B. in den Abschnitten über den einhelligen und vielhelligen Stil, den schlichten und ausgestatteten, den spielerischen, den hohen, den breiten Stil.

Ein zweiter Standort, von dem aus ich das Verhältnis der Sprache des einzelnen zur gesamten Sprache betrachten kann, wird dadurch geboten, daß die deutsche Sprache nicht einheitlich ist, sondern nach verschiedenen Gesichtspunkten in verschiedene Sprachschichten und Sprachzweige eingeteilt werden kann. Von dort sieht man den Gegensatz des gesprochenen und geschriebenen Stils oder, anders ausgedrückt: eines mundgerechten, sprechbaren Stils, der wie lebendige Rede anmutet, und eines nur lesbaren, den man wohl mit dem Auge, aber nicht oder nur mühsam mit dem Ohr aufnehmen kann. Dieser Begriff des geschriebenen Stils ist mit einem sprachgeschichtlichen Begriff eng verwandt, dem sogenannten Schriftdeutsch. Konrad Burdach hat diesen sprachgeschichtlichen Begriff folgendermaßen erklärt: „Die deutsche Sprache des Mittelalters war eine Sprache des gesprochenen Wortes: der Predigt, der Rezitation oder des Vorlesens. Die mittelhochdeutsche Sprache ist eine Sprache, die dem Ohr verständlich sein will, ihre Syntax ist eine Syntax, deren Gliederung nur gehört klar erscheint. Die Bildung des deutschen Mittelalters ruht noch überwiegend auf dem mündlichen Austausch. Die moderne Sprache Deutschlands, die im 14. Jahrhundert entsteht, ist eine Sprache der Schrift, sie ist in und mit dem riesigen Anwachsen der Kulturmacht des schriftlichen Verkehrs in Gelehrsamkeit, Recht, Staat, Geschäftsleben geboren. Ihre Syntax ist eine Syntax des

Auges. Und ihr Muster liegt in der Fremde, in romanischen Kulturkreisen von überlegener, geistiger und materieller Verfeinerung, dort, wo die gelehrte Behandlung des Rechts, das humanistische Studium der alten Poeten, die neue Eloquenz der literarisch-schriftlich fixierten Rede und Epistel, des Prosadialogs, der Prosanovelle und des Prosaromans, der kompliziertere Handels- und Wirtschaftsverkehr sich durchgesetzt hatte. Die moderne deutsche Sprache und die moderne deutsche Bildung erhob sich, als die Handschrift unermessliche neue Terrains gewann, als sie einbrach in das tägliche Leben, in den Geschäftsbetrieb, in die Rechtspflege, in die Bezeugung aller Rechtsvorgänge." (Bericht über Forschungen zum Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache und des deutschen Humanismus. Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1903. Philosophisch-historische Klasse, S. 61 f.)

Innerhalb der neuhochdeutschen Sprache, die von der Schrift und später vom Buchdruck so sehr beeinflusst ist, daß man sie mit Recht deutsche Schriftsprache nennen kann, ist dennoch ein starkes Hinneigen zum lebendigen Munddeutsch möglich, wie anderseits die Wirkung der Schrift bis zur Hervorbringung eines geradezu „papiernen“ Stils gehen kann. Die Sprachgeschichte kennt seit dem Humanismus literarische Zeiträume und Einzelpersonlichkeiten genug, die den Willen zu einem möglichst unlateinischen Deutsch, einem lebendigen Sprechstil haben. Eine gedrängte Darstellung der Geschichte dieses Pendelns der deutschen Sprache zwischen den beiden Gegensätzen findet man in Behaghels „Geschichte der deutschen Sprache“ (S. 83—93).

2.

Ich gebe zuerst eine Probe des geschriebenen Stils, weil bei seiner Erläuterung stets auf den gegensätzlichen Stil, den gesprochenen, hingewiesen werden muß, so daß ich dann den gesprochenen rasch erledigen kann.

Ein Abschnitt aus einem Aufsatz von Richard von Schaukal über „Stifters Stil“:

Stifter „kann nicht schreiben“, da es ihm nicht gelingt, seinen literarischen Ausdruck als ein in sich selbst sicheres und im syntaktischen Zusammenhang des schriftstellerischen Gefüges notwendigerweise dem Darstellungsgehalt adäquates Glied des neuen Formdaseins hinzusetzen, und es gelingt ihm nicht, weil seine Art, den einzelnen Eindruck gewissermaßen wörtlich in den Ausdruck zu übersetzen, der Überschau über den vom literarischen Ausdruck in ein Ganzes zusammenzufassenden Eindruck entbehrt. Er tastet mit seinem infolge dieses kurzschichtigen Unvermögens außerhalb des syntaktischen Zusammenhangs

irrenden literarischen Ausdruck an dem ins Dichterische zu übertragenden Vorstellungsinhalt, ein Sammler, entlang und verzeichnet ihn in Begriffen als gewissenhafter, ja pedantischer wörtlicher Übersetzer, wobei es ihm vor lauter Peinlichkeit, nur ja genau den Gegenstand seiner Vorstellung mit seinem Ausdruck zu treffen, immer wieder zustößt, daß er — abgesehen von einer Überfülle an idiomatischen „gesprochenen“ Worten und unbehilflich stolpernden ungebildeten unmittelbar neben steifen angelesenen Buchwendungen — teils ganz unmögliche Wortungetüme erfindet („Asterheiten“, „Zeichnungsbuch“, „Gerüstung“, „herjährig“, „Erlernungen“, „Handelsverweiser“, „Entbehrnis“ usw.), teils in armselige, jede Anschaulichkeit, die doch dadurch erstrebt wird, ausschließende Wiederholungen verfällt oder den konkreten Darstellungsgehalt ratlos in seiner Begriffswütigkeit in ein zerblasenes Schema verflüchtigt. Niemals dirigiert er seine Eindrücke zu Tonmassen, literarischem Zusammenklang, sondern er sticht sie einzeln auf einen literarischen Kanervas, der zwar, ihm unbewußt, in seiner Einheitlichkeit sich aus seinem dichterischen Stil ergibt, aber nur zu oft, vielmehr immer wieder eine literarisch eindrucklose Fläche weist, leere Stellen, die wie flassende Pausen den kaum anhebenden Klang unterbrechen. Zumal am eigentlich Konstruktiven des Syntaktischen macht sich diese Leere um so peinlicher bemerkbar, als Stifter die Sicherheit im Grammatischen — von jenen Idiotismen abgesehen — sowohl was die Wortformen wie die Satzfügungen betrifft, in auffallendem Maße gebricht: es starrt das technische Gerüste, das der ausdrucksame Fluß der Diktion am gut geschriebenen Werke — etwa bei Goltz oder Raabe — geschmeidig in seine Formen Sprache hüllt, hilflos in dürftiger Nacktheit empor. Aber sein Stil, die unerschöpfliche urtümliche Kraft seiner dichterischen Vollnatur macht, daß trotz all dieser offenbaren Unzulänglichkeit, die manchmal geradezu lächerlich anmutet — so insbesondere im „Nachsommer“ und den späteren Erzählungen, wo der alternde Sonderling, von Goethes typisierendem Altersstil verführt, immer mehr am stoßenden Hin- und Hertreten im platt Begrifflichen sich gefällt — die läuternde Wirkung einer klaren künstlerischen Atmosphäre sich beim geduldigen Leser unfehlbar einstellt (Jahrbuch Deutscher Bibliophilen 10. und 11. Jahrg., S. 19f.).

Ich empfehle folgenden Versuch: Nachdem man sich die Gedanken dieses Prosastücks so zu eigen gemacht hat, daß man es glatt und mit sinngemäßer Betonung lesen kann, lese man es einem sprachgebildeten Menschen vor. Ich habe den Versuch mehrmals gemacht und nicht einen Menschen gefunden, der beim ersten Anhören den Gedankengang erfaßt hätte. Wenn die Versuchsperson dann das Buch selbst in die Hand nahm, hier- und dorthin schaute und die nötigen Verbindungen herstellte, dann war Sinn und Zusammenhang der Worte bald gefunden. Man ist also zweifellos berechtigt, hier von einem geschriebenen Stil zu reden.

Die Ohrfremdheit dieses Stils beruht vor allem auf dem Satzbau. Die Sätze der lebendigen mündlichen Rede sind in der Regel kurz, Schaukals Sätze sind lang, manche überlang. Der zweite Satz (Er tastet . . .) beansprucht im Jahrbuch Deutscher Bibliophilen, in dem der Aufsatz ver-

öffentlich ist, über 16 Druckzeilen. Allerdings kennt die mündliche Rede auch lange Sätze, aber dann sind es meistens Reihen nebengeordneter Sätze. Schaukals Satz dagegen ist das beziehungsreiche Satzgefüge. Besonders kennzeichnend für sein Satzgefüge ist es, daß es mit dem Hauptsatz beginnt, und zwar gewöhnlich mit dem Subjekt des Hauptsatzes. Darin bekundet sich eine große Kraft, viele und vielfältige Gedanken in einem Raum zu versammeln, sie zu ordnen und sie unter einen beherrschenden Hauptgedanken (oder auch wohl zwei) zu bringen. Zusammengehöriges steht nicht locker nebeneinander, sondern sitzt fest verflammt ineinander und bildet eine Einheit. Es fragt sich nur, ob der Leser imstande und geneigt ist, die gleiche oder vielleicht eine noch größere Kraft anzuwenden, die erforderlich ist, um die Verflammerungen zu lösen.

Aber diese Satzfügung allein würde Schaukals Prosa dem Ohr noch nicht so sehr entfremden. Die Kraft, die das gedanklich Zusammengehörige in ein großes Gefüge zwingt, wirkt auch in den einzelnen Satzgliedern, verdichtet sie und drängt sie derartig zusammen, daß ein verständnisvolles Auffassen mit dem Ohr nicht mehr möglich ist.

Das geschieht z. B., wenn die Präpositionen sich häufen.

weil seine Art, den einzelnen Eindruck gewissermaßen wörtlich in den Ausdruck zu übersetzen, der Überschau über den vom literarischen Ausdruck in ein Ganzes zusammenzufassenden Eindruck entbehrt. Er tastet mit seinem infolge dieses kurzsichtigen Unvermögens außerhalb des syntaktischen Zusammenhangs irrenden literarischen Ausdruck an dem ins Dichterische zu übertragenden Vorstellungsinhalt, ein Sammler, entlang

Die Mundsprache klärt ein angekündigtes Verhältnis auf, bevor sie dazu übergeht, ein neues zu knüpfen. Schaukal verlangt vom Leser, zwischen der Ankündigung eines Verhältnisses durch die Präposition (über) und dem dazugehörigen Substantiv (Eindruck) noch zwei andere präpositionale Beziehungen herzustellen und im Sinn zu bewahren. So entstehen Wortfolgen wie über den von — mit seinem infolge — an dem ins, die das Munddeutsch nicht kennt und die das Auffassen der Gedanken beim ersten Hören ungemein erschweren. Es ist also sehr verständlich, daß Lehrbücher der Sprache und des Stils vor solchen Anhäufungen von Präpositionen als vor Stilfehlern dringend warnen. So Karl Gustaf Andresen, Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen (Leipzig 1912¹⁰, S. 308), Theodor Matthias, Sprachleben und Sprachschäden (Leipzig 1914⁴, S. 161), Hermann Dunger, Zur Schärfung des Sprachgefühls (Berlin 1922⁶, S. 57 f.).

Diese auf dem Willen zum Zusammendrängen beruhende Art der Wortfügung, die zwischen eng zusammengehörige Worte lange Einschübe einfeilt, beherrscht den gesamten Stil Schaufals.

So gehen umfangreiche attributive Bestimmungen dem zugehörigen Substantiv voran:

ein in sich selbst sicheres und im syntaktischen Zusammenhang des schriftstellerischen Gefüges notwendigerweise dem Vorstellungsgehalt adäquates Glied

mit seinem infolge dieses kurzsichtigen Unvermögens außerhalb des syntaktischen Zusammenhangs irrenden literarischen Ausdruck armselige, jede Anschaulichkeit, die doch dadurch erstrebt wird, ausschließende Wiederholungen

Noch verwickelter und selbst für das Auge kaum noch übersichtlich wird der Satzbau dadurch, daß diese attributiven Bestimmungen mit ihrem Substantiv selber wieder Einschübe sind. Das erste Beispiel (ein . . . Glied) ist eine mit als verbundene attributive Bestimmung zu dem Objekt literarischen Ausdruck und trennt dieses Objekt drei Zeilen weit von dem Verb hinzusetzen, von dem es abhängt. Das zweite Beispiel (mit seinem . . . Ausdruck) ist eine adverbiale Bestimmung, die das Verb tastet von seiner Ergänzung an dem ins Dichterische zu übertragenden Vorstellungsinhalt weit abrückt.

Zeilenlange, vielfältig erweiterte adverbiale Bestimmungen sind nicht selten:

vor lauter Peinlichkeit, nur ja genau den Gegenstand seiner Vorstellung mit seinem Ausdruck zu treffen

trotz all dieser offenbaren Unzulänglichkeit, die manchmal geradezu lächerlich anmutet — so insbesondere im „Nachsommer“ und den späteren Erzählungen, wo der alternde Sonderling, von Goethes typisierendem Altersstil verführt, immer mehr am stockenden Hin- und Hertreten im platt Begrifflichen sich gefällt —

Stünde die erste dieser beiden adverbialen Bestimmungen am Anfang des Satzgefüges, die zweite am Ende (zur Not auch am Anfang), so wäre der Aufbau leichter faßbar. So aber, in der Mitte des Satzes, sprengen sie den Verband: Die Schlußworte die läuternde Wirkung einer klaren künstlerischen Atmosphäre sich beim geduldigen Leser unfehlbar einstellt schweben für den Hörer in der Luft.

Das letzte Beispiel der adverbialen Bestimmung ist durch die angehängte Parenthese so umfangreich geworden. Man beachte wohl, daß dieser von Gedankenstrichen eingeschlossene Satzteil keine eigentliche Paren-

these ist, d. h. nicht aus der syntaktischen Konstruktion des Satzes herausfällt. Er gehört also wirklich zu der adverbialen Bestimmung. So sind auch die drei übrigen Parenthesen geartet. Alle vier sind in den Bau des Satzes syntaktisch regelrecht eingebaut. Was beweist das? Das beweist, daß die Gedankenstriche lediglich Hilfsmittel sind, das mit dem Auge zu ordnen, was das Ohr zu ordnen nicht mehr imstande ist.

Daß bei einem Schriftsteller, der nicht für das Gehör schreibt, Irrführungen des Lesers vorkommen können, ist nicht verwunderlich.

Zumal am eigentlich Konstruktiven des Syntaktischen macht sich diese Leere um so peinlicher bemerkbar, als Stifter die Sicherheit im Grammatischen . . . in auffallendem Maße gebricht.

Kein Leser wird das Verb gebricht erwarten, weil er selbstverständlich Stifter als Nominativ aufgefaßt hat. Bei dem Wort gebricht erhält man einen Stoß, man muß zurückdenken, und zwar weit zurückdenken, und sich die Syntax des Satzes von neuem zurecht legen.

3.

Alle Dichtung ist für den sprechenden Mund und das lauschende Ohr bestimmt, und geschriebener Stil ist in der Dichtung eigentlich gar nicht möglich. Wo er herrscht, beweist er die Unedlheit der Sprache, so in Zigers „Asiatischer Banise“. Die papierne Sprache dieses Romans ist bereits im vorigen Kapitel „Einhellig – Vielhellig“ dargetan worden. Wenn man sonst von der papiernen Sprache einer Dichtung spricht, meint man meistens etwas anderes, nämlich die Verwendung von entwerteten Worten und Wendungen. Siehe darüber „Formelhaft – Eigen“!

Papiernen Stil in unserm Sinne — als äußersten Fall des geschriebenen Stils — trifft man vor allem in Veröffentlichungen des Rechts und der Behörden, auch in wissenschaftlichen Werken. Er ist viel besprochen und bekämpft worden. Otto Schroeder hat ihn in einer besonderen Schrift „Dem papiernen Stil“ dargestellt. Es ist unnötig, Proben zu bieten. Ich gebe nur eine kleine Liste von Spracherscheinungen des papiernen Stils, die man mit Hilfe der Schrift Schroeders leicht ergänzen kann. Vgl. auch Rudolf Hildebrand, Vom deutschen Sprachunterricht in der Schule und von deutscher Erziehung und Bildung überhaupt (Neue Ausgabe von Th. Gritsch, Leipzig 1925) und Gustav Wustmann, Allerhand Sprachdummheiten (Leipzig 1923⁹).

1. Die Adverbien oben und unten, mit denen auf bereits Mitgeteiltes oder noch Mitzuteilendes hingewiesen wird, auch das Adjektiv obig.

2. Das Frage- und indefinitive Relativpronomen welcher als allgemeines Relativpronomen verwandt.
3. ersterer – letzterer, letzterer häufig in Verbindung mit welch.
4. Derjenige statt der; derjenige, welcher statt wer.
5. Derselbe als persönliches Pronomen = er.
6. Das adjektivische Prädikatsnomen mit der Nominativendung und dem unbestimmten Artikel, auch wenn der Subjektbegriff mit dem Prädikatsbegriff nicht als zusammengehörig, nicht als eine von mehreren Arten aufgefaßt wird. (Die Aufführung war eine gute.)
7. Unflektierte Quellenangaben nach Präpositionen. (. . . in Die Neue Rundschau).

Es geht natürlich nicht an, von geschriebenem oder gar papiernem Stil zu sprechen, wenn die eine oder andere dieser Sprachformen gelegentlich bei einem Schriftsteller vorkommt. Der Eindruck der gesamten Sprache als einer lebensfremden, dem Ohre peinlichen oder unverständlichen Sprache ist entscheidend. Er wird außer durch den Satzbau durch das abstrakte Gepräge des Wortschatzes bestimmt. Ein sinnlicher Stil, der gelegentlich derselbe und welcher gebraucht, ist darum noch nicht ein geschriebener Stil.

4.

Innerhalb des gesprochenen Stils gibt es mannigfaltige Abwandlungen, je nachdem er sich der Verbtheit und Formelhaftigkeit der Sprache des ungebildeten Volkes oder dem leichten Plauderton der Umgangssprache nähert, je nachdem er die Strenge und den Eifer wissenschaftlichen Streitgesprächs oder den Ernst der Rede oder die Würde der Predigt annimmt. Ich kann hier auf einige Beispiele hinweisen, die uns schon bei der Betrachtung anderer Ausdruckswerte gedient haben. Zunächst auf den Abschnitt aus Lessings *Anti-Goeze* (S. 187). Diese Kampfschrift macht stellenweise den Eindruck eines Dialogs: Frage, Antwort, Einwurf, Zurnahme einer Behauptung (Doch ja; sie enthält auch . . .), sogar Frage eines Dritten, eines Zuhörers etwa (So hat er denn wohl von dieser Widerlegung nicht gewußt?).

Der Ton ist außerordentlich erregt — im geschriebenen Stil unmöglich. Eindringliche Wortwiederholungen, wie sie dem leidenschaftlichen Disput wohl anstehen, sind häufig:

Was hindert mich, in die Welt zu schreiben, daß alle die heterodoxen Dinge, die Sie itzt an mir verdammen, ich ehedem aus Ihrem eigenen Munde gehört und gelernt habe? Was hindert mich? . . .

Daß ich Ihre Stirn nicht habe: das allein hindert mich.

Sie — Sie tun alle sieben Tage

was enthält diese Goezische Scharteke? Nichts enthält sie, als elende Rezensionen... Doch ja; sie enthält auch...

Und inzwischen, Herr Hauptpastor, inzwischen haben Sie dennoch die Grausamkeit...

Das viermalige also im letzten Abschnitt.

Auch abgesehen von der Frageform ist der Satzbau der erregten mündlichen Rede gemäß:

Daß ich Ihre Stirn nicht habe: das allein hindert mich.

Und die einen so infamierenden Titel führt, — was enthält diese Goezische Scharteke?

Die Probe aus Wielands Abderiten (S. 161) hat den Charakter leichten Geplauders: auch hier Fragen des Lesers und Antworten des Erzählers. Lange Aufzählungen in Form von kurzen Sätzen (Ich muß auf eine Predigt studieren. — Ich habe Kranke zu besuchen usw. — wann, wie, wo, warum usw.), Aufzählungen, wie sie einem behaglichen Plauderton wohl anstehen. Ferner der verbindliche Ton. Freilich sind einige Sätze ein wenig zu lang gedehnt, besonders der zweite mit seinen Relativsätzen; aber alle sind gleich beim ersten Anhören ohne die geringste Mühe zu verstehen und in ihrem Aufbau zu erfassen.

Auch die erzählende Dichtung kennt den unbeschwerten Plauderton. Z. B. die Erzählung „Jolanthes Hochzeit“ von Hermann Sudermann, in deren gewollt ungepflegten, derben, kraßeelenden Stammtischjargon sich freilich hier und da eine papierne Wendung eingeschlichen hat. Durchaus echter Plauderton herrscht in Arthur Schnitzlers Novelle „Leutnant Gustel“, wenn sie auch — ein literarisches Unikum — lediglich Schilderung von Gedankenabläufen ist, aber in Form von Selbstgesprächen. Folgende Probe mag für sich selber sprechen.

Ich möcht' wissen, wer sich am meisten kränken möcht'? ... die Mama, oder die Steffi? ... die Steffi ... Gott, die Steffi ... die dürft' sich ja nicht einmal was anmerken lassen, sonst gibt „er“ ihr den Abschied ... Arme Person! — Beim Regiment — kein Mensch hätt' eine Ahnung, warum ich's getan hab' ... sie täten sich alle den Kopf zerbrechen ... warum hat sich denn der Gustl umgebracht? — Darauf möcht' keiner kommen, daß ich mich hab' totschießen müssen, weil ein elender Bäckermeister, so ein niederträchtiger, der zufällig stärkere Säust' hat ... es ist ja zu dumm, zu dumm! — Deswegen soll ein Kerl wie ich, so ein junger, fescher Mensch ... Ja, nachher möchten's gewiß alle sagen: das hätt' er doch nicht tun müssen, wegen so einer Dummheit; ist doch schäd'! ... Aber wenn ich jetzt wen immer fragen tät', jeder möcht' mir die gleiche Antwort geben ... und ich selber, wenn ich mich frag' ... das ist doch

zum Teufelholen . . . ganz wehrlos sind wir gegen die Zivilisten . . . Da meinen die Leut', wir sind besser dran, weil wir einen Säbel haben . . . und wenn schon einmal einer von der Waffe Gebrauch macht, geht's über uns her, als wenn wir alle die geborenen Mörder wären . . . In der Zeitung möcht's auch stehn: „Selbstmord eines jungen Offiziers“ . . . Wie schreiben sie nur immer? . . . „Die Motive sind in Dunkel gehüllt“ . . . Haha! . . . „An seinem Sarge trauern“ . . . — Aber es ist ja wahr . . . mir ist immer, als wenn ich mir eine Geschichte erzählen möcht' . . . aber es ist wahr . . . ich muß mich umbringen, es bleibt mir ja nichts anderes übrig — ich kann's ja nicht drauf ankommen lassen, daß morgen früh der Kopeßky und der Blany mir ihr Mandat zurückgeben und mir sagen: wir können dir nicht sekundieren! . . . (Erzählende Schriften I, S. 275f.).

Formelhaft — Eigen.

1.

Die beiden im vorigen Kapitel behandelten Ausdruckswerte Gesprochen und Geschrieben lassen sich aus den Gegebenheiten der Sprache selber ableiten, und es handelt sich bei der Stiluntersuchung im wesentlichen nur darum, die Zugehörigkeit oder Hinneigung des betreffenden Schriftstellers oder des Schriftwerks zu dem einen oder andern dieser Sprachzweige zu erkennen. Ganz anders steht es um die Ausdruckswerte Formelhaft und Eigen. Sie ergeben sich aus der Frage, ob der Stil eines Schriftwerkes überhaupt von den Gegebenheiten der Sprache getragen ist oder ob er darüber hinausreicht und geheime Möglichkeiten der Sprache, die höchstens als unscheinbare Knospen am Sprachbaum sichtbar waren, hat wachsen und blühen lassen. Bei der Stiluntersuchung handelt es sich also darum, zu erkennen, ob das betreffende Schriftwerk mit dem üblichen Wort- und Formenschatz ausgekommen ist, oder ob eigne, durch Umformung und Schöpfung entstandene Sprachmittel wirksam sind. Der eigne Stil macht den Eindruck größerer Kraft, kann aber auch durch seine Gewalttätigkeiten den Leser vor den Kopf stoßen: er kann rauh sein. Der formelhafte Stil ist stets glatt. Übernommene feststehende Sprachformeln fließen glatt über die Zunge und werden mühelos aufgenommen. Ein anderes Kennzeichen der feststehenden Sprachformel ist es, daß die Glieder der Formel, die einzelnen Worte, in ihrem Wert herabgemindert sind, abgeblaßt und ausgelaugt; an sich gelten sie wenig, erst ihre Verbindung hat Wert.

Es ist nicht leicht, zu bestimmen, ob ein Schriftwerk aus vergangener Zeit zum formelhaften oder eignen Stil gehört. Denn jede feste Sprachformel war einmal Sprachschöpfung eines einzelnen Schriftstellers, war neu und eigen; und erst im Munde der vielen, die das Neue

hurtig aufgriffen und weitergaben, ist sie abgeschwächt und blaß geworden. (Näheres über diesen Vorgang in meinem Aufsatz „Sprachkultur und Sprachzivilisation“). Die Frage nun, ob eine sprachliche Erscheinung Neuschöpfung oder Nachahmung ist, kann in vielen Fällen nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Hier ist der Stilforscher auf die Hilfe von Kritikern, Sprachwissenschaftlern und Spracherziehern aus jener Zeit angewiesen, da das Neue und Eigene eines Sprachstils unmittelbar empfunden wurde.

Im Bereich des formelhaften wie des eignen Stils lassen sich je zwei Arten unterscheiden. Der eigne Stil kann unbeschadet aller Kühnheit im Neuschaffen und Umformen dem deutschen Sprachgeist treu bleiben, und dann haben die neuen sprachlichen Gebilde Aussicht, gebrauchsfertige Sprachformeln zu werden; oder aber er geht in seiner Selbstherrlichkeit so weit, daß er den Sprachgeist geradezu vergewaltigt, und dann werden die Neuschöpfungen von der Allgemeinheit abgelehnt und verschwinden wieder.

Der formelhafte Stil kann auf gedankenloser Übernahme falsch oder halb verstandener fertiger Wörter und Wendungen beruhen, d. h. also ein Sprechen oder Schreiben in Phrasen sein; oder aber er verrät in Wortwahl und Wortfügung peinliche Vorsicht bei der Verwendung des fertigen Sprachvorrats und innige Vertrautheit mit dem schwierigen Verfahren des Farbenmischens. In der Geschichte des Sprachstils ist der eigene Stil stets ein entwicklungsfähiger Anfang, der formelhafte ein Ende. Aber der Anfang kann roh und ungeschliffen sein, und das Ende kann geschmackvoll und geschmeidig sein und in hundert Farben schillern. Mit dem formelhaften Stil der Phrase, der „Abfatschworte“ (Ed. Engel) und Katachresen brauchen wir uns hier nicht zu beschäftigen. Er gehört als abschreckendes Gegenbeispiel in die Lehrbücher des guten Stils.

2.

Einen formelhaften Stil schreibt Theodor Fontane. Eine Probe aus seinem Roman „Frau Jenny Treibel“ soll es erweisen.

Diese Mustererziehung hatte gleich mit dem ersten Lebenstage des Kindes begonnen. Helene, „weil es unschön sei“ — was übrigens von Seiten des damals noch um sieben Jahre jüngeren Krola bestritten wurde —, war nicht zum Selbstnähren zu bewegen gewesen, und da bei den nun folgenden Verhandlungen eine seitens des alten Kommerzienrats in Vorschlag gebrachte Spreewälderamme mit dem Bemerken, „es gehe bekanntlich so viel davon auf das unschuldige Kind über,“ abgelehnt worden war, war man zu dem einzig verbleibenden Auskunftsmittel übergegangen. Eine verheiratete, von dem Geist-

lichen der Thomasgemeinde warm empfohlene Frau hatte das Aufspäppeln mit großer Gewissenhaftigkeit und mit der Uhr in der Hand übernommen, wobei Lizzi so gut gediehen war, daß sich eine Zeitlang sogar kleine Grübchen auf der Schulter gezeigt hatten. Alles normal und beinahe über das Normale hinaus. Unser alter Kommerzienrat hatte denn auch der Sache nie so recht getraut, und erst um ein Erhebliches später, als sich Lizzi mit einem Trennmesser in den Finger geschnitten hatte (das Kindermädchen war dafür entlassen worden), hatte Treibel beruhigt ausgerufen: „Gott sei Dank, soviel ich sehen kann, es ist wirkliches Blut.“

Ordnungsmäßig hatte Lizzis Leben begonnen, und ordnungsmäßig war es fortgesetzt worden. Die Wäsche, die sie trug, führte durch den Monat hin die genau korrespondierende Tageszahl, so daß man ihr, wie der Großvater sagte, das jedesmalige Datum vom Strumpf lesen konnte. „Heut ist der Zehnte.“ Der Puppenkleiderschrank war an den Riegeln numeriert, und als es geschah (und dieser schreckliche Tag lag noch nicht lange zurück), daß Lizzi, die sonst die Sorglichkeit selbst war, in ihrer, mit allerlei Kästen ausgestaffierten Puppentüchle Grieß in den Kasten getan hatte, der doch ganz deutlich die Aufschrift „Linsen“ trug, hatte Helene Veranlassung genommen, ihrem Liebling die Tragweite solchen Fehlgriffes auseinanderzusetzen. „Das ist nichts Gleichgültiges, liebe Lizzi. Wer Großes hüten will, muß auch das Kleine zu hüten verstehen. Bedenke, wenn du ein Brüderchen hättest, und das Brüderchen wäre vielleicht schwach, und du willst es mit Eau de Cologne besprühen, und du besprühest es mit Eau de Javelle, ja, meine Lizzi, so kann dein Brüderchen blind werden, oder wenn es ins Blut geht, kann es sterben. Und doch wäre es noch eher zu entschuldigen, denn beides ist weiß und sieht aus wie Wasser; aber Grieß und Linsen, meine liebe Lizzi, das ist doch ein starkes Stück von Unaufmerksamkeit oder, was noch schlimmer wäre, von Gleichgültigkeit.“

So war Lizzi, die übrigens zu weiterer Genugtuung der Mutter einen Herzmund hatte. Freilich, die zwei blanken Vorderzähne waren immer noch nicht sichtbar genug, um Helenen eine recht volle Herzensfreude gewähren zu können, und so wandten sich ihre mütterlichen Sorgen auch in diesem Augenblicke wieder der ihr so wichtigen Zahnfrage zu, weil sie davon ausging, daß es hier dem von der Natur so glücklich gegebenen Material bis dahin nur an der rechten erzieherischen Aufmerksamkeit gefehlt habe (Ges. Werke III, S. 389 ff.).

Der Abschnitt wimmelt von herkömmlichen Sprachformeln: Da sind feststehende nominale Umschreibungen des Verbs, Verbindungen von Verb und Objekt, Verb und Adverb, Substantiv und Beiwort, zusammengesetzte adverbiale Bestimmungen u. a. m., sogar feststehende Satzformeln. Ich zähle sie der Reihe nach auf:

gleich mit dem ersten (Lebens)tage beginnen — von seiten — in Vorschlag bringen — ablehnen mit dem Bemerken — das unschuldige Kind — warm empfehlen — mit großer Gewissenhaftigkeit — mit der Uhr in der Hand — gut gedeihen — alles normal — der Sache nicht so recht trauen — soviel ich sehen kann — die Sorglichkeit selbst sein — Veranlassung nehmen — ins Blut gehen — ein starkes

Stück von . . . — die mütterlichen Sorgen — die wichtige (Zahn)-frage — es fehlt an der rechten Aufmerksamkeit.

Auch die zusammengesetzten Wörter sind feste Verbindungen: Muster-erziehung, Lebenstag, Selbstnähren, Spreewälderamme, Auskunftsmittel, Tragweite, Fehlgriff, Herzmund, Herzensfreude.

Die Verben in Verbindung mit Substantiv sind häufig verblaßt. Von der Grundbedeutung der Verben bringen und nehmen in den Wendungen in Vorschlag bringen und Veranlassung nehmen ist fast nichts übrig geblieben.

Auch sonst sind die Wörter oft ausgelaugt. Die Verben sich zeigen, führen, tragen haben im Verbande der Formel ihren Gehalt bis auf den kümmerlichen Bedeutungsrest sein und haben eingebüßt: daß sich eine Zeitlang sogar kleine Grübchen auf der Schulter gezeigt hatten — Die Wäsche . . . trug durch den Monat hin die genau korrespondierende Tageszahl — Kasten . . ., der doch ganz deutlich die Aufschrift „Linsen“ trug.

Wörter, die sinnliche Grundbedeutung haben und von Sontane in übertragener Bedeutung verwandt werden, gewinnen aus dem Zusammenhang nichts von ihrer ursprünglichen Sinnlichkeit zurück. (Die Wiederver sinnlichung von begrifflich gewordenen Wörtern ist häufig bei Nietzsche zu beobachten.) So kann es gelegentlich geschehen, daß Worte zusammengefügt werden, die in ihrer sinnlichen Grundbedeutung sich nicht miteinander vertragen: ein Grenzfall der Kataphorese. Sontane hat sie eben nur als Formeln für Begriffe und nicht als Metaphern empfunden. die Tragweite auseinandersetzen

der Tag lag noch nicht lange (statt weit) zurück.

Ja, auch rein begriffliche Worte wachsen in der Redensart zu einer so festen begrifflichen Einheit zusammen, daß sie Ergänzungen zu sich nehmen können, deren syntaktische Konstruktion oder Bedeutung der Einfügung widerstrebt.

Kasten, . . . der doch ganz deutlich die Aufschrift „Linsen“ trug
Die Schulgrammatik verlangt der die deutliche Aufschrift trug. Sontane aber nimmt die Redensart die Aufschrift tragen als eine einheitliche Sprachformel, gebraucht sie wie ein Verb, dem ein Adverb beigelegt werden kann.

Eine . . . Frau hatte das Aufpäppeln mit großer Gewissenhaftigkeit und mit der Uhr in der Hand übernommen.

Nicht das Übernehmen geschieht mit Gewissenhaftigkeit und mit der Uhr in der Hand, sondern das Aufpäppeln. Aber in der Wortverbindung

das Aufpäppeln übernehmen ist der Sinn von übernehmen so sehr verkümmert, daß die Redensart fast gleichbedeutend mit dem Verb aufpäppeln ist.

3.

Je nachdem aus welcher Sprachschicht oder von welchem Dichter oder Dichterkreis die formelhaften Wendungen übernommen werden, hat der Stil sein besonderes Gepräge. Stammen sie z. B. aus dem fertigen Wortvorrat der Mundsprache des unliterarischen Volkes, so ist der Stil volkstümlich, womit aber durchaus nicht gesagt ist, daß jeder volkstümliche Stil formelhaft sein müsse. Der volkstümliche Stil in den Schriften Sebastian Brants und Thomas Murners ist durchaus formelhaft. Das hat Paul Hanfamer überzeugend dargetan. Über die Sprache des „Narrenschiffs“ urteilt er: „Der Sprachstoff, den er benützt, ist — wie immer in diesem Kreise — das deutsche Sprichwort. Manche Kapitel sind reine Sprichwort-Mosaik, und die Redensart ist überhaupt Grundsubstanz seiner Sprache. Diesem Stoff und nicht seiner eignen schöpferischen Sprachkraft verdankt das Narrenschiff seinen sprachlichen Reiz“ (Die Sprache, S. 31). Und über Murner: „Auch Murner macht den weitestherzigsten Gebrauch vom Sprichwort, von Bild und Redewendung, wie sie landläufig waren. Die musivische Art seines Schrifttums wurde ihm schon von den Zeitgenossen vorgeworfen. Sie ist nicht ein Zurückgehen auf die ‚volkstümlichen Urquellen der Sprache‘, wenn anders das verunglückte Bild sagen will, daß ein Suchen und Finden noch flüssiger, formelloser Sprache statthabte. Es ist die uns bekannte Art des Sprachgebrauchs als Gebrauch von Redensarten oder Teilen und Teilchen von Wendungen“ (S. 34).

Steht ein Stil so sehr unter dem Einfluß eines als Vorbild verehrten Dichters oder eines Kreises, einer Schule, einer literarischen Strömung, daß in Worten und Wendungen das Vorbild auf Schritt und Tritt zu erkennen ist, so sprechen wir von Epigonenpoesie. Besonders stark floß der Strom der Epigonenpoesie im 19. Jahrhundert nach Goethe und den Romantikern. Er versiegte nur langsam und sickert heute noch in gutgemeinten Tafelliedern.

Jede neue literarische Richtung mit eigenem Stil zeitigt ihre formelhaften Epigonen. Bisweilen sind sie so schnell zur Stelle, daß sie nicht Nachläufer, sondern Mitläufer sind. Neue Wortbildungen und neue syntaktische Formen sind noch kein Beweis eignen Stils. Die äußerlichen Kunstgriffe sind einem Sprachgestalter, einem Schreiber eignen Stils, leicht

abgegüßt. Was dann als neu, eigenartig, ja gewaltsam wirkt — wie bei vielen Mitläufern des Expressionismus — ist im Grund doch uneigen und formelhaft. Maßgebend für die Untersuchung eines Schriftwerks auf Eigenheit oder Formelhaftigkeit seines Stils ist es, ob ein neues Sehen, Denken, Fühlen neue Sprachmittel gesucht und gefunden hat, ob eine neue Gestalt der angemessene und notwendige Ausdruck eines neuen Gehaltes ist.

Beispiele eignen Stils brauche ich nicht mehr zu geben. Das Buch enthält deren genug, und auch die zugehörigen Sprachformen sind jedesmal erläutert (z. B. Fischart, Jean Paul, Holz und Schlaf, George, Döblin, Sternheim, Lernet-Holenia). Der Nachweis im einzelnen gehört in das Gebiet der Sprachgeschichte.

IV. Die Ausdruckswerte nach den Beziehungen der Worte zum Verfasser.

Objektiv — Subjektiv.

1.

Die letzte Gruppe von Ausdruckswerten, die in diesem Buch durch Beispiele veranschaulicht werden, läßt sich ableiten aus den Beziehungen zwischen dem Wort und seinem Sprecher oder Schreiber. Die beiden alt-hergebrachten Begriffe Objektiv und Subjektiv, für deren Bezeichnung ich die allgemein üblichen Fremdwörter beibehalten habe, beruhen darauf, daß das Wort nicht nur auf die entsprechende Sache (im weitesten Sinne) hinweist, sondern auch auf den zurückweist, der das Wort ausspricht, daß es, um mich der Wortprägungen Edmund Husserls zu bedienen, zugleich Sinn und Kundgabe ist oder doch sein kann.

Objektiver Stil in dem strengen Sinne, daß das Wort nur Sinn ist und lediglich auf die Sache hinweist, ist in der Dichtung undenkbar; denn die Sprache der Dichtung ist stets Kundgabe. Und auch in der Sprache der Wissenschaft ist er nur ausnahmsweise möglich, in Lehrsätzen und dergleichen. Was Hebbel vom „echten Dichter“ und seinem Sprachstil behauptet hat, läßt sich mit beschränkter Geltung auf jeden Menschen anwenden: „Er bedient sich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters und der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiern“ (Tagebücher I, S. 283 f.). Was bliebe denn vom Begriff Stil übrig, was von der oft nachgesprochenen Gleichsetzung von Stil und

Mensch, wenn nicht im Stil jedes beliebigen Schriftwerks etwas vom Geiste des Verfassers zu spüren wäre! In einer Fußnote des Aufsatzes von Leo Spitzer über den „Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache“, in der der Verfasser sich gegen Angriffe Klemperers und Lerchs auf seine Motiv- und Wortforschungen wehrt, behauptet er: „Ich mache mich anheischig, die Lieblingsvorstellungen Goethes, Gundolfs, — Lerchs selbst aus seinem Stil herauszubekommen“ (Archivum Rom. VIII, S. 96). Und es ist keinen Augenblick zu bezweifeln, daß für einen klugen und feinsinnigen Stilforscher wie Spitzer eine derartige Aufgabe nicht einmal schwer wäre. Selbst so unpersönlich gehaltene und sachliche Bücher wie die Dienstvorschriften der Reichswehr und das Strafgesetzbuch verraten in ihrem Stil mancherlei vom Geist der Männer, die daran gearbeitet haben.

Objektiver Stil in dem Sinne, daß die Sprache nur das Objekt der Darstellung deutlich macht und von der Weltanschauung, dem Charakter, der geistigen Veranlagung des Schreibers gar nichts durch die Worte hindurchscheinen läßt, scheidet also für unsere Betrachtungen aus. Und doch ist es althergebrachter und wohlberechtigter Brauch, objektiven und subjektiven Stil zu unterscheiden, auch innerhalb der Dichtung. Es kann sich hier also nur um Gradunterschiede innerhalb des subjektiven Stils im weiteren Sinne handeln, ähnlich wie beim ruhigen und bewegten, geschriebenen und gesprochenen Stil.

Diese Gradunterschiede sind besonders bei erzählender Dichtung leicht zu erkennen, und objektiver und subjektiver Erzählstil sind viel besprochene und umstrittene Begriffe. Tritt der Erzähler mit persönlichen Erklärungen, Deutungen, Vergleichen, Urteilen und dergleichen aus der Rolle des Berichtstatters heraus, drückt er im Bericht zugleich die Gemütsbewegungen aus, in die ihn der Gegenstand seiner Darstellung versetzt, so sprechen wir mit Recht von subjektivem Stil; vermeidet er derartige unmittelbare Stellungnahme zu den Personen, Zuständen und Handlungen seiner Erzählung, so ist sein Stil mehr oder weniger objektiv. Entsprechende Unterschiede sind in wissenschaftlichen, kunstkritischen Schriften zu beobachten, in der Naturschilderung, in der Reportage.

Die Anlage dieses Buches verbietet es mir zu zeigen, welche verschiedenen Lebensanschauungen, welche „Lieblingsvorstellungen“ sich im subjektiven Stil offenbaren können, welche Typen, Temperamente, Charaktere. Für mich kann es sich hier nur darum handeln, die wichtigsten Sprachformen darzutun, in denen der Schriftsteller sich und seine Teilnahme an dem dargestellten Geschehen bewußt oder unbewußt fundigibt.

2.

Der objektive Stil bedarf keiner weiteren Erörterung. Besondere sprachliche Eigentümlichkeiten kommen ihm nicht zu. Er ist dadurch gekennzeichnet, daß ihm die Merkmale des subjektiven Stils fehlen oder wenigstens nur ausnahmsweise anhaften.

Ich stelle zunächst ein Beispiel des objektiven Erzählstils einem des mehr subjektiven gegenüber und gebe dann noch Proben von ausgesprochen subjektiven Stilen. Objektiv sind die Anekdoten Kleists erzählt, mehr oder weniger subjektiv die Hebels.

Der verlegene Magistrat.

Ein H...r Stadtsoldat hatte vor nicht gar langer Zeit, ohne Erlaubnis seines Offiziers, die Stadtwache verlassen. Nach einem uralten Gesetz steht auf ein Verbrechen dieser Art, das sonst, der Streifereien des Adels wegen, von großer Wichtigkeit war, eigentlich der Tod. Gleichwohl, ohne das Gesetz, mit bestimmten Worten, aufzuheben, ist davon seit vielen hundert Jahren kein Gebrauch mehr gemacht worden: dergestalt, daß statt auf die Todesstrafe zu erkennen, derjenige, der sich dessen schuldig macht, nach einem feststehenden Gebrauch, zu einer bloßen Geldstrafe, die er an die Stadtkasse zu erlegen hat, verurteilt wird. Der besagte Kerl aber, der keine Lust haben mochte, das Geld zu entrichten, erklärte, zur großen Bestürzung des Magistrats: daß er, weil es ihm einmal zukomme, dem Gesetz gemäß, sterben wolle. Der Magistrat, der ein Mißverständnis vermutete, schickte einen Deputierten an den Kerl ab, und ließ ihm bedeuten, um wieviel vorteilhafter es für ihn wäre, einige Gulden Geld zu erlegen, als arkebussiert zu werden. Doch der Kerl blieb dabei, daß er seines Lebens müde sei, und daß er sterben wolle: dergestalt, daß dem Magistrat, der kein Blut vergießen wollte, nichts übrig blieb, als dem Schelm die Geldstrafe zu erlassen, und noch froh war, als er erklärte, daß er, bei so bewandten Umständen, am Leben bleiben wolle (Kleist, Werke IV, S. 191f.).

Der Kommandant und die Jäger in Hersfeld.

Im letzten preußisch-russischen Krieg, als die französische Armee und ein großer Teil der bundsgenossischen Truppen in Polen und Preußen stand, befand sich ein Teil des badischen Jägerregiments in Hessen und in der Stadt Hersfeld auf ihren Posten. Denn dieses Land hatte der Kaiser im Anfang des Feldzugs eingenommen und mit Mannschaft besetzt. Da gab es nun von seiten der Einwohner, denen das Alte besser gefiel als das Neue, mancherlei Unordnungen, und es wurden besonders in dem Ort Hersfeld mehrere Widerseßlichkeiten ausgeübt, und unter andern ein französischer Offizier getötet. Das konnte der französische Kaiser nicht geschehen lassen, während er mit einem zahlreichen Feind im Angesicht kämpfte, daß auch hinter ihm Feindseligkeiten ausbrachen, und ein kleiner Funke sich zu einer großen Feuersbrunst entzündete. Die armen Einwohner in Hersfeld bekamen daher bald Ursache, ihre unüberlegte Kühnheit

zu bereuen. Denn der französische Kaiser befahl die Stadt Hersfeld zu plündern, und alsdann an vier Orten anzuzünden und in die Asche zu legen. Dieses Hersfeld ist ein Ort, der viele Fabriken, und daher auch viele reiche und wohlhabende Einwohner und schöne Gebäude hat, und ein Menschenherz kann wohl empfinden, wie es den armen Leuten, den Vätern und Müttern zu Mute war, als sie die Schreckenspost vernahmen, und der arme Mann, dem sein Hab und Gut auf einmal auf dem Arm konnte weggetragen werden, war jetzt so übel dran als der reiche, dem man es auf vielen Wagen nicht wegführen konnte, und in der Asche sind die großen Häuser auf dem Platz und die kleinen in den Winkeln auch so gleich, als die reichen Leute und die armen Leute auf dem Kirchhof. Nun zum Schlimmsten kam es nicht. Auf Fürbitte der französischen Kommandanten in Kassel und Hersfeld wurde die Strafe so gemildert: es sollten zwar nur vier Häuser verbrannt werden, und dies war glimpflich; aber bei der Plünderung sollte es bleiben, und das war noch hart genug. Die unglücklichen Einwohner waren auch, als sie diesen letzten Bescheid hörten, so erschrocken, so alles Mutes und aller Besinnung beraubt, daß sie der menschenfreundliche Kommandant selber ermahnen mußte, statt des vergeblichen Klagens und Bittens die kurze Frist zu benutzen, und ihr Bestes noch geschwind auf die Seite zu schaffen. Die fürchterliche Stunde schlug, die Trommel wirbelte ins Klaggeschrei der Unglücklichen. Durch das Getümmel der Flüchtenden und Fliehenden und Verzweifelten eilten die Soldaten auf ihren Sammelplatz. Da trat der brave Kommandant von Hersfeld vor die Reihen seiner Jäger, stellte ihnen zuerst das traurige Schicksal der Einwohner lebhaft vor die Augen, und sagte hierauf: „Soldaten! die Erlaubnis zu plündern fängt jetzt an. Wer dazu Lust hat, der trete heraus aus dem Glied.“ Kein Mann trat heraus. Nicht einer! Der Aufruf wurde wiederholt. Kein Fuß bewegte sich, und wollte der Kommandant geplündert haben, so hätte er müssen selber gehen. Aber es war niemand lieber als ihm, daß die Sache also ablief, das ist leicht zu bemerken. Als die Bürger das erfuhren, war es ihnen zu Mute, wie einem, der aus einem schweren Traum erwacht. Ihre Freude ist nicht zu beschreiben. Sie schickten sogleich eine Gesandtschaft an den Kommandanten, ließen ihm für diese Milde und Großmut danken, und boten ihm aus Dankbarkeit ein großes Geschenk an. Wer weiß, was mancher getan hätte! Aber der Kommandant schlug dasselbe ab und sagte: er lasse sich keine gute Tat mit Geld bezahlen. Dies geschah zu Hersfeld im Jahre 1807, und das Städtlein steht noch (Hebel, Werke II. Teil, S. 110f.).

Kleist erzählt das Geschehen, ohne seine Anteilnahme daran unmittelbar zu bekennen. Freilich sind nun doch ein paar Worte da, die sie dem aufmerksamen Leser deutlich genug machen. Die substantivischen Bezeichnungen des Stadtsoldaten Kerl und Schelm schließen Werturteile ein, und der Spaß Kleists an dem Vorfall verrät sich in den Wendungen um wieviel vorteilhafter es für ihn wäre, nichts übrig blieb und bei so bewandten Umständen. Aber diese mittelbaren Äußerungen subjektiver Gedanken und Gefühle sind so zurückhaltend und unauffällig, daß sie das Gesamtgepräge eines objektiven Stils nicht verwischen.

Anders bei Hebel. Abgesehen davon, daß die mittelbaren Äußerungen des eignen Denkens und Fühlens zahlreicher und aufdringlicher sind als bei Kleist, spricht Hebel an mehreren Stellen unmittelbar und ausdrücklich seine Teilnahme an dem Geschick der Hersfelder und sein Urteil über den Kommandanten aus und schiebt in die Erzählungen moralische Betrachtungen ein.

Als mittelbare subjektive Äußerungen treten substantivische Bezeichnungen, Beiwörter und Vergleiche auf. Hebel nennt die Handlungen der Hersfelder Unordnungen und unüberlegte Kühnheit, tadelt sie damit und stellt sich so auf die Seite der Besatzungstruppen. In den Beiwörtern arm (Einwohner, Leute) und fürchterlich (Stunde) verrät er sein Mitleid mit den Leuten, und mit brav seine Achtung vor dem Kommandanten. In dem Vergleich der zunehmenden Feindseligkeiten mit einem kleinen Funken, der sich zu einer großen Feuersbrunst entzündet, gibt sich das gleiche Urteil wie in Unordnung und unüberlegte Kühnheit kund, wenn auch nicht so merklich. Und etwas von seiner sozialen Weltanschauung wird deutlich in dem Vergleich der vernichteten Häuser mit den reichen und armen Leuten auf dem Kirchhof.

Aufschlußreich für die Beurteilung des Stils ist auch die nachdrückliche Wiederholung der Verneinung in den Sätzen: Kein Mann trat heraus. Nicht einer! Man spürt hier, wie sich der menschenfreundliche Verfasser über den Erfolg der Ansprache des Kommandanten freut, und man hört eine Aufforderung an den Leser heraus, auch seinerseits dem Kommandanten seine Anerkennung nicht zu versagen.

Recht in die Augen springt der subjektive Charakter des Stils da, wo Hebel das Gefühl oder das Urteilsvermögen des Lesers anruft, wo er geradeheraus Urteile über die berichteten Vorgänge abgibt und wo er mit allgemeinen Betrachtungen die Erzählung unterbricht.

Belege für diese drei Erscheinungen des subjektiven Stils:

1. und ein Menschenherz kann wohl empfinden — das ist leicht zu bemerken
2. und dies war glimpflich — und das war noch hart genug
3. und in der Asche sind die großen Häuser auf dem Platz und die kleinen in den Winkeln auch so gleich, als die reichen Leute und die armen Leute auf dem Kirchhof

Wer weiß, was mancher getan hätte!

3.

An Beispielen subjektiven Stils fehlt es unter den abgedruckten Proben nicht: Hamann, Lessing (Anti-Goethe), Wieland, Jean Paul, Friedrich Schlegel, Heine (Französische Zustände).

Als Hauptgrund für die Dunkelheit der Sprache Hamanns erkannten wir seine subjektive Haltung, die Ichbezogenheit alles Gesagten (vgl. S. 78). Ich erinnere noch einmal an den reichlichen Gebrauch von Idiotismen, von Wörtern also mit einmaliger, von Hamann ihnen untergeschobener Bedeutung (auch bei Friedrich Schlegel); ferner an die umschreibenden Bezeichnungen, die auf persönlicher Beziehung Hamanns zu dem betreffenden Menschen oder Ding beruhen.

In dem Abschnitt aus den „Abderiten“ unterhält Wieland sich mit seinen Lesern darüber, ob es zweckmäßig sei, diese oder jene Einzelheit zu berichten; er verhandelt mit ihnen über die Bedingungen des Lesens, erörtert mit ihnen Gründe für seine Behauptungen und dergleichen mehr.

Solches persönliche Dreinreden in die Erzählung erlaubt Jean Paul sich auf jeder Seite. In unserer Probe (S. 222 f.) ist er noch ziemlich zurückhaltend, abgesehen von dem Abschnitt: Es ist aber zu glauben, daß . . . angeschrieben werden.

Die einzelnen Erscheinungen der subjektiven Haltung von Heines Stil sind aufgezeigt und mit zahlreichen Beispielen belegt in Ernst Brauwers Schrift über „Heines Prosa“.

Über die Streitfrage, ob der Erzähler sich hinter seiner Erzählung zurückhalten müsse, handelt ausführlich Oskar Walzel in dem Aufsatz „Objektive Erzählung“ (Das Wortkunstwerk, S. 182—206).

Wenn in der Selbstbiographie, im Reisebrief und in ähnlichen literarischen Gattungen eigne Erlebnisse, Gedanken und Gefühle geschildert werden, so ist damit der Sprachstil noch nicht ohne weiteres subjektiv. Er wird es erst dann, wenn der Berichtende sich rücksichtslos vordrängt und die Schilderungen weniger der Sache dienen als der Spiegelung der eignen Person. So ist z. B. Goethes Beschreibung des Amphitheaters von Verona in der „Italienischen Reise“ (Sämtl. Werke XXVI, S. 40 f.) durchaus objektiv, obwohl Goethe hier seine persönlichen Eindrücke wiedergibt; Heines Plaudereien über seine Besichtigung des gleichen Bauwerks auf seiner „Reise von München nach Genua“ (Werke IV, S. 281 ff.) dagegen sind ausgesprochen subjektiv. (Vgl. hierzu meine „Deutsche Kunstprosa“ S. 9 ff.)

Als letztes Beispiel subjektiven Stils gebe ich eine Theaterkritik Ludwig Börnes. Obwohl jede Besprechung einer Theatervorstellung auf den persönlichen Eindrücken des Kritikers beruht, so dürfen wir doch von objektiver Kritik reden, wenn versucht wird, auf Grund zureichender Kenntnisse und geschulten ästhetischen Urteilsvermögens die Vorstellung sachlich und sachlich zu bewerten, und alle rein persönlichen Beziehungen zum Bühnenwerk und den Künstlern unbeachtet bleiben. Börne tut das Gegenteil. Daß überdies in substantivischen Bezeichnungen, Attributen, Adverbien, Metaphern und andern Sprachformen sowie in der Ironie immer ein subjektives Werten und Fühlen sich vor- und aufdrängt, ist selbstverständlich.

Paris, den 16. Januar 1831.

Lachen Sie mich aus! Ich bin gar nicht liberal mehr, sondern seit gestern abend ein vollständiger Narr und lachender Guttheißen. Was geht mich die Not der Menschen an, wenn ich froh bin? Was ihre Dummheit, wenn ich selbst klug bin und das Leben genieße! Mögen sie weinen, wenn es singt um mich herum. Ich habe bei den Italienern Rossinis „Barbier“ gehört, und darin Lablache als Sigaro, die Malibran als Rosine. Und schlimmer als gehört, auch gesehen. Ich war entzückt und bin es noch, daß ich mich totschämen sollte. Stunde auf Stunde, diese so bitteren Pillen unserer Zeit schluckte ich fröhlich hinunter, so vergoldet waren sie mir. Ich dachte nicht mehr an die hessische Konstitution und ließe jede fünf gerade sein, würde die Lüge immer so gesungen. Welch ein Gesang! Welch ein Spiel! Sigaro in den besten Jahren — die Weiber zum besten zu haben, und dick. Ich weiß nicht, ob Lablache so ist von Natur, oder ob er sich durch Kunst so gemacht. Aber gewiß, mit dieser Gestalt muß sich ein Sigaro ausstatten. Ja nicht flink, ja nicht jung, sich ja nicht zu schön gemacht, wie es alle die andern waren, die ich noch gesehen. Wie ist es möglich, fröhlich zu sein, so lange man den Weibern gefährlich ist? Wer Ruhe stören kann, dem kann man sie auch stören. Das Getz der guten Laune umgab diesen Sigaro von allen Seiten, beschützte ihn und ließ keine feindliche Minute durch. Sie hätten den Spitzbuben sehen sollen mit seinen Augen! Er hätte bis auf die Augen das ganze Gesicht verhüllen, er hätte kein Glied zu bewegen brauchen, und man hätte ihn doch verstanden. Wenn er Rosinen, den Grafen, den Alten ansah, wußte man vorher, was diese sagen würden: man erkannte es aus Sigaros Gesicht, der sie durchschaute und uns sein Erraten erraten ließ. Welch unvergleichliche Mimik! Seine Worte waren eigentlich nur die Vokale, zu welchen seine Bewegungen die Konsonanten fügten. Und der Gesang! Schnell, leicht und glänzend wie Seifenblasen, stiegen ihm die Töne aus der Brust. Und Rosine! — ich bin verliebt, verliebt, verliebt. Schön ist sie gar nicht, bis auf die Augen. Aber diese wonnesüße Schelmerei, dieses zaubervolle Lächeln, das man trinkt und trinkt und nie berauscht wird; und so ohne alle Tücke, man sieht es, sie will ihren alten Vormund einen Tag betrügen, nur um ihn nicht jahrelang betrügen zu müssen; so ohne alles Streben zu gefallen! Kein Hauch von Koketterie an der Malibran. Wäre es aber doch, käme ihr Zauberlächeln nicht aus der Seele, — dann seid

ihr Weiber fürchterliche Geschöpfe. Ihr Gesang! Er kam aus dem Herzen des Herzens. Ich mußte mich daran erinnern, gerecht zu sein, um mich zu erinnern, daß die Sontag ebenso schön gesungen. Ich will Kenner fragen, die beide gehört. Aber das will ich verbürgen: die Sontag singt schön, weil sie gefallen will, und die Malibran gefällt, weil sie schön singt . . . Ich werde sparen, und reicht das nicht hin, werde ich stehlen, und reicht das nicht hin, werde ich rauben, und reicht das nicht hin, werde ich in die „Didaskalia“ schreiben; aber ich verläume die Malibran nicht mehr, solange ich hier bin. Zwölf Franken kostet mich mein Platz, den vornächsten zu ihr, den man haben kann. Ehe ich die Malibran gehört, ahndete ich gar nicht, daß ein musikalischer Vortrag auch genialisch sein könne; ich dachte, der Gesang stände im Dienste der Komposition, und wie der Herr, so der Diener. Aber nein. Aus der Spielerei Rossinischer Musik machte die Malibran etwas sehr Ernstes, sehr Würdiges. Dem schönen Körper gibt sie auch eine schöne Seele. Von ihr habe ich begreifen lernen, wie es möglich war, daß einst der Schauspieler Garrick das A b c so deklamierte, daß alle Zuhörer weinen mußten (Werke VI, S. 121 f.).

*

Mein Buch ist hier zu Ende. Ich wollte nur die wichtigsten Ausdruckswerte beschreiben und ihre sprachlichen Erscheinungen aufzeigen. Wie sich mit den gewonnenen Ergebnissen weiter arbeiten läßt, ist schon auf Seite 6 gesagt. Von den verschiedenen Möglichkeiten einer höheren Zusammenordnung der Ausdruckswerte, einer ästhetischen, psychologischen oder geschichtlichen Synthese, sei eine noch besonders erwähnt. Eine Darstellung der Geschichte des deutschen Sprachstils, die mit festen Ausdruckswerten arbeiten will, wird sich nicht damit begnügen dürfen, den Stil der zeitlich aufeinander folgenden Schriftsteller und literarischen Zeiträume zu bestimmen und die Spannungen zwischen den Persönlichkeitsstilen und dem jeweiligen Zeitstil anzugeben. Sie wird vielmehr zu prüfen haben, ob Gesetzmäßigkeit im Wechsel der Ausdruckswerte waltet; sie wird zu erforschen haben, ob und wann gewisse Ausdruckswerte zeitweilig herrschend sind oder aus dem Zeitstil verschwinden, ob und wann gegensätzliche Ausdruckswerte wie Wellenberg und Wellental aufeinander folgen, ob und wann These und Antithese durch eine folgende Synthesis in ihrer Einseitigkeit überwunden und vereinigt werden. Wieviel Stilkunde und Literaturwissenschaft davon gewinnen können, muß die Zukunft lehren.

Quellen der Proben.

- Peter Altenberg, Was der Tag mir zuträgt. Fünfundsechzig neue Studien. 5. Aufl. Berlin 1913.
- Ludwig Börne, Werke, hist.-krit. Ausg. v. L. Geiger. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1913.
- Clemens Brentano, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Christian Brentano. Frankfurt a. M. 1852.
- Georg Büchner, Werke und Briefe. Inselausgabe, Leipzig.
- Alfred Döblin, Berge Meere und Giganten. Berlin 1924.
- , Berlin Alexanderplatz. Berlin 1929.
- Kasimir Edschmid, Die achatnen Kugeln. Berlin 1920.
- Paul Ernst, Spitzbubengeschichten. 3.—4. Tausend. München 1923.
- , Fünf Novellen. Leipzig 1921.
- Gustav Theodor Fehner, Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen. 4. Aufl. Hamburg u. Leipzig 1908.
- Johann Fischart's Geschichtsklitterung (Gargantua), hrsg. v. A. Alsleben. Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrh. Nr. 65—71. Halle 1891.
- Theodor Fontane, Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. Berlin 1915.
- Stefan George, Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. Berlin.
- Goethe, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, hrsg. v. E. v. d. Hellen. Stuttgart u. Berlin 1902 ff.
- Joseph Görres, Gesammelte Schriften, hrsg. v. W. Schellberg. Köln 1926 ff.
- Johann Christoph Gottsched, Gesammelte Schriften, Ausgabe der Gottsched-Gesellschaft, hrsg. v. Eugen Reichel. Berlin 1901 ff.
- Johann Georg Hamann, Schriften, hrsg. v. Friedr. Roth. Berlin 1821—25.
- Gerhart Hauptmann, Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. Berlin.
- Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke, hrsg. v. R. M. Werner. 2. Abt.: Tagebücher. Berlin 1905.
- Johann Peter Hebel, Werke, hrsg. v. O. Behaghel. Kürschners Deutsche Nat.-Lit. 142. Bd. Berlin u. Stuttgart.
- Heinrich Heine, Sämtl. Werke, hrsg. v. O. Walzel. Leipzig 1910 ff.
- Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Berlin 1924.
- Hölderlins Werke, hrsg. v. Marie Joachimi-Dege. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart.
- Arno Holz und Johannes Schlaf, Neue Gleise. Berlin 1891.
- Gottfried Keller, Gesammelte Werke, hrsg. v. C. Enders. Leipzig.
- H. von Kleist, Werke, hrsg. v. E. Schmidt, G. Minde-Pouet, R. Steig. Leipzig u. Wien 1904 f.
- Klopstock, Sämtliche Werke. Leipzig 1854 ff.

- Alexander Cernet-Holenia, Saul. Ein Akt. Die Neue Rundschau, Jahrgg. 1927, S. 182—98.
- Gotthold Ephraim Lessing, Sämtliche Schriften, hrsg. v. K. Lachmann. 3. Aufl. von Franz Munter. Stuttgart, später Leipzig 1886—1924.
- Detlev von Liliencron, Sämtliche Werke. Berlin u. Leipzig 1904—08.
- Thomas Mann, Gesammelte Werke. Berlin 1922ff.
- E. Marlitt, Gesammelte Romane und Novellen. Stuttgart, Berlin, Leipzig.
- E. S. Meyer, Gedichte — Der heilige — Novellen. Leipzig 1923.
- Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hrsg. von R. Krauß. Leipzig 1905.
- Robert Neumann, Mit fremden Federn. Parodien. Stuttgart 1927.
- Friedrich Nietzsche, Werke. Klassiker-Ausgabe. Leipzig 1922.
- Jean Paul, Werke, hrsg. v. Paul Nerlich. Deutsche Nat.-Lit. 130—134. Bd. Berlin u. Stuttgart.
- Josef Ponten, Europäisches Reisebuch. Landschaften, Räume, Menschen. Bremen 1928.
- , Griechische Landschaften. Ein Versuch künstlerischen Erdbeschreibens. Neufassung. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1924.
- , Die Insel. Stuttgart u. Berlin 1918.
- , Kleine Prosa. Trier 1923.
- , Die letzte Reise. Lübeck 1926.
- Rainer Maria Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Insel-Bücherei Nr. 1. Leipzig.
- Friedrich Rückert, Werke, hrsg. v. E. Groß u. E. Herzer. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart.
- M. A. Saphir, Schriften. 7. Aufl. Brünn u. Wien 1871.
- Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Stuttgart u. Berlin.
- Friedrich Schlegel, Ideen. Athenäum III. Berlin 1800.
- Arthur Schnitzler, Gesammelte Werke in 2 Abteilungen: Erzählende Schriften. Berlin 1927.
- Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke. Inselausgabe. Leipzig.
- Carl Sternheim, Sairfarz. Berlin 1921.
- Adalbert Stifter, Sämtliche Werke. Inselausgabe. Leipzig.
- Georg Trakl, Die Dichtungen. Erste Gesamtausgabe Leipzig.
- Heinrich von Treitschke, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. V. Teil. Leipzig 1899.
- Jakob Wassermann, Claudin und die Seinen. Gesammelte Werke. Berlin.
- Christoph Martin Wieland, Sämtliche Werke, hrsg. v. J. G. Gruber. Leipzig 1818—26.
- Heinrich Anselm von Ziegler, Asiatische Banise, hrsg. v. Felix Bobertag. Deutsche Nat.-Lit. 37. Bd. Berlin u. Stuttgart.
- Stephan Zweig, Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski. 9.—12. Tausend. Leipzig 1922.
- Mit Ausnahme Sischarts und Zieglers sind alle Stilproben in der heutigen Rechtschreibung gedruckt; die Zeichensetzung ist die der betreffenden Ausgaben.

Literaturübersicht.

- Otto Behaghel, Geschichte der deutschen Sprache. 5. Aufl. Berlin u. Leipzig 1928.
- Ernst Bertram, Studien zu Stifters Novellentechnik. Schriften der Literarischen Gesellschaft Bonn. I. Reihe, Nr. 3. Dortmund 1907.
- Ewald A. Boucke, Wort u. Bedeutung in Goethes Sprache. Berlin 1901.
- Ernst Brauweiler, Heines Prosa. Beiträge zu ihrer Wesensbestimmung. Bonner Forschungen IX. Berlin 1915.
- Kurt Brösel, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. Wortkunst, Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. v. O. Walzel. Neue Folge 2. Heft.
- Karl Büchler, Die ästhetische Bedeutung der Spannung. Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft III (1908), S. 207—254.
- Charlotte Bühler, Die Typisierung in der Dichtung. Germ.-rom. Monatschrift IX (1921), S. 129—39.
- Broder Christian Jensen, Die Kunst des Schreibens. Eine Prosa-Schule. Buchenbach in Baden.
- Herbert Cyssarz, Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924.
- Dionysii Halicarnassensis de Compositione Verborum Liber. Hrsg. v. Fr. Goeller. Jena 1815.
- Julius Disselhoff, Wegweiser zu Johann Georg Hamann, dem Magier im Norden. Elberfeld 1871.
- Max Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa. Diss. Berlin 1903.
- Erich Eckerh, Heine und sein Wk. Berlin 1908.
- , Nießsche als Künstler. München 1910.
- Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. 2. Bd.: Stilistik. Halle 1911.
- Eduard Engel, Deutsche Stilkunst. 37. Aufl. Wien u. Leipzig 1922.
- Paul Ernst, Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Berlin 1915.
- Erich Everth, C. S. Meyers epischer Sprachstil. Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. XX (1926), S. 129—40.
- Albert Gries, Stilistische Untersuchungen zu Schiller. Euphorion XII, S. 485 bis 504.
- , Beobachtungen zu Schillers Stil und Metrik in der Zeit seiner dichterischen Reife. Studien z. vergleichenden Literaturgeschichte, hrsg. v. M. Koch, V (1905), Ergänzungsheft S. 303—30.
- , Stilistische und vergleichende Forschungen zu H. von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik. Berlin 1906.
- Gustav Gerber, Die Sprache als Kunst. 2. Aufl. Berlin 1885.

- Johann Christoph Gottsched, Ausführliche Redekunst. 2. Aufl. Leipzig 1739.
- Friedrich Gundolf, Shakespear und der deutsche Geist. 7. Aufl. Berlin 1923.
- , Goethe. 12. Aufl. Berlin 1925.
- , Heinrich von Kleist. 2. Aufl. Berlin 1924.
- Paul Hanfamer, Die Sprache, ihr Begriff und ihre Bedeutung im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums. Bonn 1927.
- Adolf Hauffen, Johann Sischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. Berlin u. Leipzig 1921 f.
- Friedrich Norbert von Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Diss. München 1910.
- Anton Henrich, Joseph von Görres. Seine Sprache und sein Stil. Diss. Bonn 1907.
- Rudolf Henz, Die Landschaftsdarstellung bei Jean Paul. Deutsche Kultur, wissenschaftl. Arbeiten von der Universität in Wien hrsg. von W. Brecht u. A. Dopf. Literarhist. Reihe I. Wien 1924.
- Eduard Hoffmann-Krayer, Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern. Leipzig 1925.
- Karl Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhang. Stuttgart 1838—42.
- Otto Immiß, Beiträge zur Beurteilung der stilistischen Kunst in Lessings Prosa, insbesondere den Streitschriften. Neue Jahrbücher f. Phil. u. Päd. II. Abt. 33. Jahrg. (1887), S. 331 ff. u. 393 ff.
- Friedrich Kainz, Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Eine literarpsychologische Untersuchung. Ztschr. f. angewandte Psychologie. 1924. 33. Beiheft.
- Ernst Kieseritzky, Die Schönheit unserer Muttersprache. Leipzig u. Berlin 1926.
- Paul Knauth, Von Goethes Sprache und Stil im Alter. Progr. Freiberg 1894.
- Hans Koch, Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges. Diss. Bonn 1929.
- H. A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig 1923.
- Eduard Korrodi, C. S. Meyer-Studien. Leipzig 1912.
- Johann August Lehmann, Goethes Sprache und ihr Geist. Berlin 1852.
- , Forschungen über Lessings Sprache. Braunschweig 1875.
- Eugen Lerch, Typen der Wortstellung. Festschrift f. K. Voßler: „Idealistische Neuphilologie“. Heidelberg 1922.
- Richard M. Meyer, Deutsche Stilistik. 2. Aufl. München 1913.
- Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.
- Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.
- Josef Müller, Jean Paul als Wortschöpfer und Stilist. Ztschr. f. deutsche Wortforschung X (1908), S. 20—31, XI (1909), S. 235—238.
- , Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. 2. Aufl. Leipzig 1923.
- Hermann Paul, Deutsche Grammatik. Halle 1916—20.

Julius Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.

—, Fontanes Altersroman. Euphorion XXIX (1928), 1. u. 2. Heft.

Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck. Leipzig 1878.

Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Marburg 1927.

Alois Riehl, Friedrich Nietzsche, der Künstler und der Denker. 9. Aufl. Stuttgart 1923.

Gustav Roethe, Brentanos „Ponce de Leon“, eine Säkularstudie. Abhandl. d. Königl. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen. Phil.-hist. Klasse. Neue Folge V, Nr. 1.

Albrecht Schaeffer, Dichter und Dichtung. Kritische Versuche. Leipzig 1923.

Erich Schmidt, Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 3. Aufl. Berlin 1909—10.

Wilhelm Schneider, Meister des Stils über Sprach- und Stillehre. 2. Aufl. Leipzig u. Berlin 1923.

—, Josef Ponten. Eine Aufsatzreihe über seine Persönlichkeit und sein dichterisches Schaffen. Stuttgart und Berlin 1924.

—, Deutsche Kunstprosa. Übungen des Sprach- und Stilgefühls an Probestücken aus dem 19. Jahrhundert. 3. Aufl. Leipzig 1930.

—, Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung. Ztschr. f. Deutschkunde. Jahrg. 1925, S. 705—23 u. 771—80.

—, Sprachkultur und Sprachzivilisation. Ztschr. f. Deutschkunde. Jahrg. 1929, S. 562—72.

Otto Schroeder, Vom papiernen Stil. 9. Aufl. Leipzig u. Berlin 1919.

Franz Schulz, Joseph Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker im Zusammenhange mit der jüngeren Romantik. Palaestra XII (1902).

Julius Schulz, Psychologie des Wortspiels. Ztschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. XXI (1927), S. 16—37.

Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.

K. W. Ferdinand Solger, Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hrsg. v. L. Tieck u. Fr. v. Raumer. Leipzig 1826.

Leo Spitzer, Stilstudien. München 1928.

Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 2. Aufl. München 1924.

Franz Thalmayer, Über Wielands Classicität, Sprache und Stil. Progr. Pilsen 1894.

Luise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus. Wortkunst, Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. v. O. Walzel. Neue Folge 1. Heft. München 1928.

Rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. 2. Aufl. Halle 1925.

Johannes Volkelt, System der Ästhetik. 2. Aufl. München 1925.

- Ludwig Wagner, Über Joseph Görres' Sprache und Stil. Diss. Straßburg 1915.
- Oskar Walzel, Ricarda Huch. Ein Wort über Kunst des Erzählens. Leipzig 1916.
- , Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1925.
- , Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
- , Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Handbuch der Literaturwiss. Wildpark-Potsdam.
- , Görres' Stil und seine Ideenwelt. Euphorion X, S. 792 ff.
- Richard Weissenfels, Über französische u. antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists. Braunschweig 1888.
- Erich Wenger, Theodor Fontane. Sprache und Stil in seinen modernen Romanen. Diss. Greifswald 1913.
- Emil Winkler, Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik. Die Neueren Sprachen XXXIII, S. 407—22.
- Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 6. Aufl. München 1923.

Namen- und Sachverzeichnis.

- Adjektiv 88 f. (mit un- zusammen-
gesetztes). 140
(als grammatische Kategorie)
- Adverb 42. 59. 118. 132. 144 f. 175. 230. 244
- Adverbiale Bestimmung 229
- Akkumulation 63 ff.
- Akzent 128. 173 f. 214
- Allegorie 146
- Alliteration 152. 198 f.
- Altberg, P. 43. 48 f. 108. 109. 194 f.
- Amplifikation 64.
- Anachronismus 104 ff.
- Anaphora 95. 172 ff. 199
- Andersen, K. G. 228
- Anrede 100. 175
- Anschaulichkeit 29. 41 f. 50 f.
- Anspielung 81. 177 f.
- Antithese 22. 56. 64. 71. 74. 154. 175. 185 f.
- Antwort 231 f.
- Apelt, O. 79
- Aphorismus 84
- Apposition 172. 174
- Archaismus 96. 100 ff.
- Artifel 38 ff. 107. 108 f. 217. 222
- Assonanz 199
- Asyndeton 148. 174. 217
- Attribut 229. 244
- Aufzählung 62. 232
- Ausdrucks-
werte 3 ff. 7 ff.
Abarten 16
Anwendung 22 ff.
Bedingte Gültigkeit 15. 22
Einordnung in umfassende Begriffe 17
Gruppen 19
- Ausdrucks-
werte
Ordnung nach literarischen Zeiträumen 18
Ordnung nach psychologischen Gesichtspunkten 17
Ordnung nach Schriftgattungen 18
Schema 20 f.
System 16 ff. 24
Tafel 20 f.
Überschneiden 13. 136
Zusammenwirken 219 ff.
- Barock 65. 76. 117. 175
- Begrifflichkeit 35 ff.
- Behagel, O. 226
- Beispiel 46. 57. 74. 98. 175
- Beiwort 38. 41 f. 42 (Häufung). 58. 87. 99. 113. 116. 120. 127. 140. 147. 158. 170 f. 171 (stehendes). 175 f. 242
- Beyer, P. 205
- Blumauer, A. 104
- Blümer, R. 190
- Börne, L. 22. 66 f. 121. 244 f.
- Brant, S. 237
- Brauweiler, E. 243
- Brecht, W. 4
- Brentano, C. 152 ff. 202 f.
- Brief 103. 110. 243
- Büchler, K. 179 f.
- Büchner, G. 136. 142 ff.
- Bühler, Th. 47
- Burdach, K. 225
- Bürgerliches Gesetzbuch 15
- Busch, W. 121
- Cassirer, E. 9
- Christiansen, B. 168 f.
- Cysarz, H. 18
- Definition 221
- Dialog 231
- Dichtigkeit 218. 229
- Diminutivum 113 ff.
- Dionys von Halikarnas 206 f. 211 f.
- Disselhorff, J. 80
- Distichon 99
- Döblin, A. 15. 91. 147 f. 162 ff. 223 f. 238
- Doppelaussage 56. 128
- Dreipoligkeit 14
- Drosche-Hülshoff 156
- Dunger, H. 228
- Eberhard-Lyon 91
- Ebner-Eschenbach, M. v. 156
- Edschmid, K. 15. 22. 116. 121 f. 148
- Einschränkung 56
- Elster, E. 48 f.
- Engel, E. 23. 48. 57. 234
- Epiphora 199
- Erlebte Rede 110 f.
- Ernst, P. 37. 38
- Eulenberg, H. 92
- Expressionismus 64. 76. 85. 117. 121
- Sachwort 95. 98. 107
- Sedner, Th. 45
- Sischart 121. 155. 238
- Sontane, Th. 124. 156. 234 ff.
- Frage 57 (rhetorische). 187. 231 f.

- Fremdwort 107. 161.
 168. 178
 Freytag, G. 101
 Fügung 206ff. (glatte
 und harte)

 George, St. 15. 86. 92.
 100. 136. **141f.** 207.
208ff. 238
 Gerber, G. 205
 Geschichte des dtſch.
 Sprachſtils 23f. 245
 Gekner, S. 42
 Goethe 9. 11. 22. **31ff.**
 39. 60. 99. 101. **116f.**
137ff. 140ff. **166ff.** 171.
 220. 243
 Görres, J. 136. **145f.**
 148. **183ff.**
 Gottſched 53. **54ff.** 72.
 129. 174ff. 221
 Grimm, J. u. W. 29. 90
 Grimmelshauſen 25
 Groth, K. 163
 Gryphius, A. 163
 Gundolf, Fr. 9ff. 15

 Hamann, J. G. 9. **76ff.**
 85f. 243
 Hankamer, P. 237
 Hauptmann, G. 96. **101.**
 157. 203f.
 Hebbel, S. 53. 238
 Hebel, J. P. **113f.** 163.
240ff.
 Heine, H. 66f. 73. 103.
 117ff. 121. 156. 158.
159ff. 168. 223. 243
 Heinrich Julius, Herzog
 von Braunschweig 163
 Heland 104
 Hellingrath, N. v. 206ff.
 215
 Hemſterhuys, S. 85
 Herder 167
 Hexameter 99
 Hildebrand, R. 230
 Hoffmann-Krayer, E. 4
 Hofmannſthal, H. v. 44.
 207. **208ff.**
 Hölderlin **156ff.** 161.
181ff.
 Holz, A. **40ff.** 63. **140f.**
 174. 221. 238
 Homer=Doß 99
 Huch, Ric. 15. 97
 Humboldt, W. v. 9
 Huſſerl, E. 238

 Idiotismus 80. 243
 Idylle 113
 Immermann, K. 42
 Impreſſionismus 47. 49.
 60. 63f. 88. 98. 103.
 106f. 109. 176
 Inverſion 174
 Ironie 79f. 85. 111. 119.
 133f. 222. 244
 Irreführung des Leſers
 230

 Jambus 94
 Jelinek, M. H. 9

 Kainz, S. 111f.
 Kaiſer, G. 38
 Kant 29. 70
 Katachreſe 234. 236
 Keller, G. 23. 42. 156.
191f.
 Kerr, A. 10, 48f. **103.**
 164
 Keyſerling, E. 41
 Kieſerikſky, E. 52
 Klangſpiel 150f. 153
 Kleiſt, H. v. **50f.** 141.
 144. 147. **186. 240ff.**
 Klemperer, D. 239
 Klimax, 56. 120. 173.
 175
 Klopſtod 39. **124ff.** 129.
 148. 167. 188. 201.
 214. 221
 Koch, H. 141. 207. 215f.
 Komparativ 118
 Konjunktion 59. 72. 86. 89
 (und). 126. 132. 175
 Konjunktiv 131f.
 Konſonant 210ff.
 Konſonantenverbindung
 204. 212
 Korff, H. A. 5. 30. 74
 Kritik der Sprache 9. 244
 Kunſtwiſſenſchaft 3. 13

 Lautmalerei 203ff.
 Lautmetapher 205f.
 Lautſymbolik 204
 Lautwiedergabe 42
 Leitmotiv 190. 195ff.
 Lehmann, A. 129
 Lerch, E. 239
 Lernet-Holenia, A. **104ff.**
 238
 Leſſing 9. **51f.** **74ff.** 127.
 129. 135. 149. **187.**
231f. 243
 Lichtenberg, G. Ch. 167
 Liliencron, D. v. 43. **52f.**
92ff. 107. 109. 136.
 203. 221
 Litotes 117
 Lord, E. 110
 Ludwig, E. 92
 Ludwig, O. 156
 Luther 148

 Mann, Th. 5. 15. 41. 43.
 44. 90. 92. 102. 109. 123.
130ff. **133ff.** **195ff.** 222
 Marlitt, E. 66
 Matthias, Th. 228
 Mauthner, S. 9. 30
 Metapher 36. 38. 43ff.
 74ff. 81. 87. 98f. 115.
 141f. 143. 145f. 158.
 162. 166. 168. 176.
 178. 195. 236. 244
 Metonymie 171
 Meyer, C. S. **73f.** 91.
92ff. **96ff.** 100. 156.
 181
 Meyer, R. M. 46. 63. 65.
 104. 139
 Meyer, Th. A. 4. 30
 Mörike, E. **99f.** 179
 Mundart 100f. 104ff.
 163
 Murner, Th. 237

 Namen 157f. 161
 Naturalismus 91 (expres-
 ſionistiſcher). 103
 Negation 70. 89. 128.
 132
 Neuklaſſizismus 37
 Neumann, R. 121

- Nießsche 5. 23. 45. 49. 60.
 162. 167. 197ff. 206.
 236
 Nomen actionis 137f.
 Nominale Bestimmung
 217
 Nominale Umschreibung
 235
 Nominalismus 52. 59.
 138. 171f.
 Nominalsatz 53. 147f.
 Novalis 88. 190
 Numerus 127. 173f.
- Offenbach, J. 104
 Opitz, M. 54
 Ordnungsbegriffe 10f.
- Parallelismus 95. 199
 Parenthese 62. 229f.
 Parodie 104. 121f.
 Partizip 52. 140f. 146ff.
 184. 217
 Paul, H. 39. 86. 132
 Paul, J. 35. 67. 121. 167.
 222f. 238. 243
 Pause 127f. 173f. 190.
 199. 212f. 214f. 216
 Petersen, J. 4. 6f. 9. 16f.
 Petrich, H. 84f. 88
 Phrase 234
 Plauderton 232
 Ponten, J. 5. 106. 192 ff.
 Poppenberg, S. 10. 176ff.
 Präposition 144f. 228
 (Häufung)
 Predigt 231
 Pronomen 40 (posses-
 sives). 89 (man). 107ff
 (demonstratives). 109
 (possessives). 231 (re-
 latives)
 Provinzialismus 100
 Psychologie 13. 16
- Raabe, W. 141
 Rahmenerzählung 97
 Rede 36. 38. 42. 52. 164
 (direkte). 164 (erlebte).
 231
 Redensart 58 (einlei-
 tende). 161. 235ff.
- Reim 151f.
 Reimhäufung 152
 Relativsatz 41. 60
 Reuter, Chr. 121
 Rhetorik 73
 Rhythmus 23. 94. 101.
 128. 135. 147. 162.
 190. 197. 199. 203f.
 213
 Rilke, R. M. 205f.
 Romantik 76
 Rosegger, P. 103
 Rüder, S. 150ff.
- Sachlichkeit 149
 Saphir, M. 154f.
 Satz
 Bedingungsatz 152f.
 daß-Satz 58
 Hauptsatz 141
 kurzer 48. 60. 81f. 148.
 180. 214. 227
 langer 48. 227f.
 Relativsatz 141
 Satzatzent 73
 Satzbau 81f. 125. 148.
 168. 183ff. 186f. 227ff.
 232
 Satzgefüge 60. 62. 72f.
 82. 117. 148. 180f. 228
 Schaeffer, A. 86. 100. 102
 Schaufal, R. v. 226ff.
 Scheffler, K. 5
 Scherer, W. 51
 Schiller 5. 9. 22. 29. 63.
 67ff. 98. 116. 119ff.
 128. 136. 139. 149.
 163. 168. 185f. 188ff.
 220
 Schlaf, J. 40ff. 63. 107.
 109. 174. 221. 238
 Schlegel, S. 83ff. 86. 129.
 167. 221f. 243
 Schmidt, E. 9
 Schneider, W. 5. 137.
 140. 234. 243
 Schnitzler, A. 41. 232f.
 Schopenhauer, A. 45f.
 165
 Schriftgattung 15. 18.
 170
 Schriftsprache 163. 225f.
 Schroeder, O. 230
- Schulz, J. 151. 154
 Sercambi, G. 37
 Shakespeare 153
 Shaw, B. 104
 Silbe 212f.
 Simmel, G. 5
 Soergel, A. 91
 Solger, K. W. S. 35
 Spannung 135f. 178ff.
 208
 Spitzer, L. 103. 239
 Sprache 30 (begrifflicher
 Charakter). 150 (Selbst-
 zweck). 168 (Bildungs-
 sprache)
 Sprachformel 234f.
 Sprachmelodie 135. 139.
 186. 190. 211. 215f.
 Sprachmengung 103
 Sprachmusik 197. 201
 Sprachschicht 225. 237
 Sprachzweig 225
 Stabreim 101
 Stegreifdichtung 150f.
 Steigerung 118. 120
 Sternheim, C. 38. 39f.
 238
 Stifter, A. 42. 60f. 62.
 98. 108. 114ff. 117.
 141. 180f.
- Stil
 Abstand haltender 19.
 89ff. 156. 221
 andringlicher 13. 19.
 89ff. 100ff. 156
 armer 225
 ausgestatteter 13. 19.
 50. 65. 169ff. 221
 begrifflicher 15. 19.
 29ff. 49f. 96. 116.
 220f.
 bestimmter 19. 22. 50.
 122ff. 220
 bewegter 4. 12. 14. 19.
 31. 135ff. 142. 180.
 221
 breiter 12f. 16. 19.
 48ff. 129. 174. 221
 dämpfender 113
 deutscher 19
 dunkler 4. 12. 15. 19.
 66ff. 76ff.
 eigner 20. 208. 233ff.

Stil

einheitlicher 20. 174.
218 ff.
eindränglicher 20
erhabener 5
flauer 19. 50. 122 ff.
129 ff. 222
formelhafter 13. 20.
208. 233 ff.
geistreicher 165
Geschichte des dtsh.
Sprachstils 23 f. 245
geschriebener 20. 224 ff.
gesprochener 20. 224 ff.
231 ff.
glatter 13. 20. 50.
206 ff.
höher 19. 96. 156 ff.
221. 223. 225
impressionistischer 18
individualisierender
46 f.
klarer 4. 12. 15. 19. 22.
66 ff. 168. 220
knapper 12. 19. 37.
48 ff. 127. 167. 174.
220. 221
lyrischer 18
malerischer 188 f.
mindernder 19. 31. 96.
111 ff. 220
mißhelliger 7
mittlerer 5
musikalischer 4. 20. 88.
188 ff. 197
niedriger 5. 19. 96.
156 ff. 162 ff. 223
objektiver 20. 238 ff.
organischer 18 f.
papierner 226. 230 f.
Persönlichkeitsstil 245
plastischer 4. 20. 188 ff.
rauer 13. 20. 50.
206 ff.
reicher 225
rhetorischer 19. 165.
169 ff.
ruhiger 4. 12. 14. 19.
31. 135 ff. 180. 220 f.
sachdienlicher 19. 149 ff.
165
schlichter 12. 19. 25. 50.
174. 220 f.

Stil

schwulstiger 165
sinnlicher 13. 15. 19.
29 ff. 40 ff. 50 f. 95.
140. 189. 203 f. 221.
231
spannungsarmer 19.
136. 178 ff. 208
spannungsreicher 20.
136. 178 ff. 208. 220
sparsamer 225
spielerischer 19. 149 ff.
165
steigernder 12. 19. 31.
111 ff. 117 ff. 136.
172. 220 f.
subjektiver 12. 20.
238 ff.
Tagebuchstil 49. 53
taßender 123
Telegrammstil 49. 148
typisierender 46 f.
übertreibender 113
verschwenderischer 225
verstandesmäßiger 174
vielhelliger 7. 20. 218 ff.
volkstümlicher 20. 237
werbender 20
Wirklichkeitsstil 111 f.
Zeitstil 245
Stilbegriffe 11 (allgemein
gültige)
Stilbegriffspaare 4 f.
(oberste)
Stilformen 7 ff. 22 f.
(Deutung)
Stilkategorien 7
Stilfunde 3 (Entwicklung)
Stiluntersuchung 6 (ihre
Stufen). 10 (ohne Ver-
wendung von festen
Stilbegriffen). 23
(geschichtliche Einstel-
lung)
Stimmung 201 ff.
Stirner, M. 37
Storm, Th. 23. 156
Strich, S. 4 f. 18
Sturm und Drang 76.
117
Subjektive Äußerungen
241 f.
Subjektivität 78. 238 ff.

Substantiv 34. 38. 41.
137 f. 216 f. (als gram-
matische Kategorie)
Sudermann, H. 232
Superlativ 118
Synästhesie 87. 89
Synekdoche 45 f.

Tacitus 49

Tagebuch 103. 110
Thon, L. 44. 89. 107 f.
109 f.
Tied, L. 88
Traß, G. 85 ff. 200 ff.
Travestie 162
Treffen 41. 89. 98
Treitschke, H. v. 169 ff.
Trochäus 94

Übertreibung 118. 176.
221
Umgangssprache 105 f.
163 f.
Umkehrung 49. 57 f.
65. 81. 171. 175. 243
Umständlichkeit 49. 58
Unger, R. 9. 79 f.
Unklarheit 66 f.
Unruh, S. v. 15

Verb 42. 59 (Hilfsverb).
86 (Aktionsart). 126.
139 (substantivische
Umkehrung). 143.
167. 216 f. (als gram-
matische Kategorie).
236 (Bedeutung)
Verbalsatz 53. 148
Vergleich 36. 43 ff. 74 ff.
81. 98 f. 113. 115. 118.
121. 143. 145 f. 158.
175. 181. 192 f. 242
Vers 94. 158. 197
Diebig, K. 44
Vischer, S. Th. 104
Vokal 190 (Klangfarbe).
210 ff.
Vokalreihe 199. 203
Volkelt, J. 46 f. 111 f. 134
Volkmann, R. 5
Völsker, K. 3. 9

- Wadernagel, Ph. 104
 Wagner, R. 101
 Walzel, O. 3. 5. 6. 9. 10.
 24. 31. 51. 88. 97. 110.
 180. 188 ff. 195. 243
 Wassermann, J. 63 ff.
 Weise, O. 7
 Weitschweifigkeit 56
 Werfel, S. 90
 Wiederholung 48 f. 56.
 65. 71. 118. 173. 194.
 199. 231. 242
 Wiegand, J. 121
 Wieland 9. 61 ff. 232. 243
 Winkler, E. 9
 Wik 119. 162. 222
 Wölfflin, H. 3. 5. 7 f.
 Worringer, W. 5
 Wort 9. 18. 52 (Sinn=
 fülle). 70. 74 (im all=
 gemein gültigen Sinn).
 84 (fließende Bedeu=
 tung). 87 (als Stim=
 mungssymbol). 100.
 102 (fremdsprachiges).
 167 (Grundbedeutung).
 178 (fremdsprachiges).
 212 (Silbigkeit). 215
 (ungewöhnliches). 216
 (Bedeutung)
 Wortaufwand 55 f.
 Worthäufung 155
 Wortleib 18
 Wortneubildung 84. 104.
 154 f. 234. 237
 Wortschatz 94. 156. 158.
 161. 167. 225. 231. 233
 Wortseele 18
 Wortspiel 150. 152 ff. 162
 Wortstellung 73. 82. 95.
 158. 174. 181. 183 ff.
 216
 Wortverbindung 88. 216.
 233
 Wortverdrehung 155
 Wortwahl 99. 106. 170 f.
 Wortzusammensetzung
 48. 213 f. 236
 Wustmann, G. 230
 Zeichensetzung 127
 Zeitmaß 23. 135. 147 f.
 200
 Ziegler, H. A. v. 175 f. 221.
 230
 Zitat 81. 170. 177 f. 219
 Zusammenhanglosigkeit
 82. 84
 Zweig, St. 65 f.
 Zweipoligkeit 13 ff. 17
 Zwillingsformel 173

Stilkunde

Von W. Schneider herausgegeben liegt in 2. Auflage vor:

Meister des Stils über Sprach- und Stillehre. Beiträge zeitgenössischer Dichter und Schriftsteller zur Erneuerung d. Aufsatzunterrichts. Kart. *RM* 2.80
„Schriftsteller von höchstem Rang wollen hier ihre Meinung darüber sagen, wie man die Jugend anleiten soll, selbst guten Stil zu gewinnen. Es ist wunderbar, wie viele Anregung das Buch uns bietet in dem, was wir bejahen und ablehnen...“ (Dt. Mädchenbildung.)

O. Weise / Deutsche Sprach- und Stillehre. Eine Anleitung zum richtigen Verständnis und Gebrauch unserer Muttersprache. 5., verb. Aufl. Geb. *RM* 4.—

„Eine ganz vortreffliche Sprach- und Stillehre, eine Sprachlehre, die das Leben der Sprache und die geschichtliche Entwicklung fortwährend berücksichtigt, und, was man wenigen derartigen Büchern nachrühmen kann, dabei ein angenehm lesbares Buch.“
(Allgemeines Literaturblatt.)

O. Schroeder / Vom papiernen Stil. 9. Aufl. Kart. *RM* 2.40

„Wer sich für das gegenwärtige Stadium unserer sprachlichen Entwicklung interessiert, wird aus Schroeders Buch Genuß und Belehrung schöpfen.“ (Zentralbl. f. Volksbildungswes.)

A. Schmieder / Erleben und Gestalten. Ein Praktikum zur Schulung des eigenen Stils. 3. Aufl. Kart. *RM* 2.80

„An einzelnen Aufsätzen legt Verf. den ‚Stand der Klasse‘ dar, wie er sie übernahm. Dann zeigt er in hübscher Weise, wie er seine Schülerinnen zum Neuen erzogen durch Weckung des Beobachtungsvermögens. Nirgends zeigt sich in dem Weg, den Schmieder führt, eine Lücke, man hat das Gefühl, so muß es gehen.“ (Neues Land.)

Sprachwissenschaft · Sprachästhetik

L. Weisgerber / Die menschliche Sprache. Ein Grundriß der Sprachwissenschaft. [In Vorb. 1931]

Das Buch will ein Gesamtbild geben von der Bedeutung der Sprache im menschlichen Leben und von der Sprachwissenschaft. Mit der Sprachgeschichte verbinden sich Sprachphilosophie, Sprachsoziologie, Sprachpsychologie usw.

Th. Kalepky / Neuaufbau der Grammatik als Grundlegung zu einem wissenschaftlichen System der Sprachbeschreibung. Kart. *RM* 3.20, geb. *RM* 4.—

„Ohne Zweifel ist das Buch für jeden Grammatiker eine Quelle mannigfacher Anregungen sowohl bezüglich der psychologisch kaum anfechtbaren Gesamtidee als in Betracht der zahlreichen einzelnen fachkundlichen Beispiele...“
(Das humanistische Gymnasium.)

E. Rieseritzky / Die Schönheit unserer Muttersprache. Geh. *RM* 8.—, geb. *RM* 10.—

„Der reiche Stoff des Buches ist in die folgenden Abschnitte gegliedert: Einleitung, Laute, Wortton, Satton, Wortstellung, Wortschöpfung, Wider den Strom; der Genuß der oft recht nachdenklichen Erörterungen wird erleichtert durch die muster-gültige Sprache und ihre Gestaltung fast zu einem Wechselgespräch mit dem Leser.“
(Muttersprache, Zeitschrift des deutschen Sprachvereins.)

O. Weise / Unsere Muttersprache, ihr Wesen und ihr Werden. 11. Aufl. Geb. *RM* 6.—

„... Was wir da vernehmen von der Wechselwirkung zwischen Sprache und Volksart, von den Besonderheiten der Germanen und Romanen, vom innern Leben der Wörter, vom Unterschied zwischen Mundart und Schriftsprache, bringt uns eine Fülle von Belehrung, daß jeder Leser seine Freude an dem schönen Büchlein haben muß.“ (Schweiz. ev. Schulbl.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

L. L. Schücking

Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung

2., erweiterte Aufl. Geh. *RM* 5.60

„In bewußtem Gegensatz zur üblichen Literaturgeschichtsschreibung eine Geschichte und Kritik der Literatur vom Publikum aus mit so viel Geist, Geschmack und Kenntnis, daß man sich beim Lesen auf die angenehmste Weise zugleich unterhalten und gefördert fühlt.“ (Neue Züricher Zeitung.)

E. Hirt / Das Formgesetz

der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung

Geh. *RM* 6.—, geb. *RM* 8.—

„Das Buch ist im edlen Sinne praktisch, als Klärungshilfe zu künstlerischem Erfassen, anregend zu Selbstbesinnung und bewußter eigener Schau, und einheimisch, was durch Kluge gearbeitet ist. Wir freuen uns, daß dichterkundige Bildung heute in Deutschland so hoch ist, daß solche Bücher geschrieben werden können.“ (Zeitschrift für Deutschkunde.)

E. Ermatinger / Das dichterische Kunstwerk

2. Aufl. Geh. *RM* 6.—, geb. *RM* 8.—, in Halbleder *RM* 11.—

„Daß hier eine im Tieffsten künstlerische Natur, zugleich eine ebenso reine wie sichere Intelligenz aus dem vollen des gleichsam erneuten Stoffes schafft, verleiht dem bedeutenden Buche überzeugende Wahrhaftigkeit und blühende Frische.“ (R. v. Schaukal im Literar. Zentralbl. f. Deutschland.)

W. Dilthey

Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik

(W. Diltheys gesammelte Schriften Bd. VI. Die geistige Welt: 2. Hälfte)

Geh. *RM* 8.—, geb. *RM* 11.—, in Halbleder *RM* 17.—

„Diltheys Werk bringt die Mannigfaltigkeit der Funktionsformen zu lebendigem Bewußtsein, in denen sich Geschichte, Kunst und Glaube als Träger schlechthin individueller Gestaltungen der wissenschaftlichen Analyse erschließen. An und von Dilthey muß es diese lernen, sich das Einzigartige ohne Schmälerung ihres Wesens zu unterwerfen.“ (Deutsche Literaturzeitung.)

E. Ermatinger

Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung

2. Aufl. Geh. *RM* 7.20, geb. *RM* 9.—

„Es ist ein hoher Genuß, sich von solchem Cicerone die polare Ideenwelt jener Zeit, wie sie in Religion und Kunst, Naturwissenschaft und Philosophie Erscheinungsform gewinnt, deuten zu lassen.“ (Preuß. Jahrbücher.)

O. Walzel / Deutsche Romantik

I. Teil: Welt- und Kunstanschauung. 5. Aufl. II. Teil: Die Dichtung.

5. Aufl. (ANUG Bd. 232/233.) Geh. je *RM* 2.—

„Wer sich rasch und gut in das Wesen der Romantik, ihr Denken und Dichten einführen lassen möchte, der greife zu diesen beiden ausgezeichneten, umsichtigen Büchlein.“ (Der Türmer.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten

In Verbindung mit E. Ermatinger, P. Merker, G. Müller,
H. Naumann, Fr. Neumann, H. Pongs, Fr. Strich u. R. Viëtor
herausgegeben von H. A. Korff und W. Linden

2., um ein Namen- u. Sachregister erw. Aufl. Geh. *RM* 5.20, geb. *RM* 6.80
Register gesondert für die Bezieher der ersten Auflage. Geh. *RM* — .40

„Das Werk gibt mit mustergültiger Knappheit eine übersichtliche Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse und fast durchweg neue Einsichten. Vor allem stellt es den Leser, von dem freilich schon einige Stoffkenntnisse erwartet werden oder der doch bei der Lektüre eifrig mitarbeiten muß, immer vor die Probleme selbst und gibt Einblick in die neuen Methoden. Eine treffliche Einführung in das eigentliche ‚Studium‘ der deutschen Literaturgeschichte für die jüngeren Semester (auch für die studierenden Volksschullehrer), zugleich ein zuverlässiges Hilfsmittel zur Wiederholung und zum Abschluß für die vorgerückteren Germanisten und ein gutes Handbuch für jede literaturwissenschaftliche Vorlesung.“ (Prof. Dr. R. Petsch, Univ. Hamburg.)

„So gibt also dieses ausgezeichnete Buch auf nur 218 Seiten eine Übersicht über die gesamte deutsche Literaturgeschichte, von höchster Höhe gesehen, sozusagen ihre Essenz. ‚Das wahrhaft Wesentliche‘, die großen Linien sind von Meistern des Faches in wundervoller Sicherheit, Plastik und Übersichtlichkeit herausgearbeitet in einer gedrängten Darstellung, in der jeder Satz von Bedeutung ist. Wem von den einzelnen Verfassern die Palme zu reichen sei, ist schwer zu entscheiden, Meister sind sie alle. So ist denn das Buch eine Erscheinung, die das Vielzuviele, das auf den Markt geworfen wird, turmhoch überragt.“ (Bayr. Blätter f. d. Gymnasialschulwesen.)

E. Weber / Die epische Dichtung

I. 4. Aufl. Geh. *RM* 6.40, geb. *RM* 8.—. II. 2., erweiterte Aufl. Geh. *RM* 7.50, geb. *RM* 9.—. (Der Kunstschatz deutscher Dichtung)

„Diese beste Frucht aus der Reisezeit der Kunsterziehungsbewegung ist ebenfögt ein Markstein in der Entwicklung des Deutschunterrichts wie das so viel zitierte Hildebrandsche Werk. . . . Was ich will ist nur das: mahnen, daß klassisch gewordene Inhalte der pädagogischen Bewegung um und nach der Jahrhundertwende, deren bedeutendster Kämpfe Dr. Weber immer bleiben wird, nicht abgeblaßt werden dürfen.“ (Fr. Fikenscher in „Die Scholle“.)

H. Röhl / Wörterbuch zur deutschen Literatur

2., völlig Neubearb. u. vermehrte Aufl. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 14.) Geb. *RM* 6.80

Die zweite Auflage dieses schon bei seinem ersten Erscheinen außerordentlich günstig aufgenommenen Fachwörterbuchs stellt eine völlige Neubearbeitung dar. Mehr als 800 Stichwörter, darunter besonders zahlreiche aus dem Gebiet der Sprachgeschichte, sind neu hinzugekommen, so daß sich deren Gesamtzahl jetzt auf ca. 2700 beläuft. Daß alle Angaben, so z. B. die der praktischsten und billigsten Textausgaben und der grundlegenden Fachliteratur, auf den heutigen Stand gebracht sind, erübrigt sich zu sagen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Sachwörterbuch der Deutschkunde

Unter Förderung durch die Deutsche Akademie

herausgegeben von

Walther Hoffstaetter und Ulrich Peters

Zwei Bände in Lexikonformat von insgesamt über 1300 Seiten. I. Bd. geb. *RM* 31. —, II. Bd. mit Anhang: Namen- und Sachverzeichnis geb. *RM* 34. —, zus. *RM* 65. — oder in 12 Monatsraten zu je *RM* 5.90

„Die Programmschrift einer neuen Zeit.“

(Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.)

„Ein Lexikon des deutschen Menschen.“

(Dr. Paul Feldkeller.)

„Dieser Brockhaus des Deutschlehrers.“ (Germ.-rom. Monatschrift.)

„Es ist eine Freude, so tiefgründige, so eindringlich klare Artikel zu mustern, wie, um nur einiges hervorzuheben, die von Günther Müller über Barock, von Drach über Betonung, von Sperber über Bedeutungslehre, von Neckel und Wahle über Germanen, von Linden über Goethe, von Karstien über Ablaut, Akzent, Auslaut.“

(Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.)

„Erstaunlich ist die Fülle des Wissens, die in diesen zwei Bänden zusammengetragen ist. Um so dankenswerter ist diese Arbeit, weil sie sich nicht begnügt, bloße Tatsachen zusammenzutragen, sondern auch zeigt, wie diese Tatsachen in ihrem Zusammenwirken der Zeit Geist und Wesenheit geben. Diese Einstellung des gebotenen Gesamtstoffes auf das deutschkundliche Ziel gibt dem Werke seine Einheit und seinen Wert.“ (Mitteilungen aus dem höh. Schulwesen.)

*

Grundzüge der Deutschkunde

Bd. I: Hrsg. von W. Hoffstaetter u. F. Panzer. Geh. *RM* 8. —, geb. *RM* 10. —

Inhalt: Sprache, Schrift, Prosaстил, Verskunst, Musik und Bildende Kunst.

Bd. II: Hrsg. von W. Hoffstaetter u. Fr. Schnabel. Geh. *RM* 8. —, geb. *RM* 10. —

Inhalt: Evangelische Religion, Katholische Religion, Mythologie, Volkskunde, Landeskunde, Staat und Recht, Politische Entwicklung, Krieg, Wirtschaft.

Preis bei gemeinsamem Bezug beider Bände geb. *RM* 18. —

*Ausführliches Verzeichnis: Deutsche Kultur / Literatur / Sprache
umsonst und postfrei vom Verlag, Leipzig C 1, Poststr. 3, erhältlich*

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

